العـدد الثـالث بعـد المائـه

عمّان

مجلة ثقافية شهرية




للفنان خليل حسن خليل

فلس الثقافة الوطنية

... على غرار " فلس الريف " الذي أضاء قرانا بالكهرباء خلال مرحلة زمنية قياسية، دون أن يشعر مواطن مهما بلغت درجة حاجته المعيشية أو تدنى دخله الشهري بهذا الاقتطاع الشهري، فإن الثقافة الوطنية تستحق مبادرة مماثلة لأنها لن تضيف أو تنقص من دخل المواطن ما يجعله يتذمر من هذا القرار، في حين أن هذا المبلغ الرمزي الذي لا يساوي شيئاً على الإطلاق في ظل ارتفاع تكاليف المعيشة حالياً أو حتى قبل خمسة عقود من الزمن، ستكون له آثاره الكبيرة في النهوض بثقافتنا الوطنية، وبمنجزها المتميز، مثلما ستنعكس هذه الآثار على أوضاع المبدعين وتحفيزهم في ظل استقرار ظروفهم المعيشية- لمزيد من العطاء، والخروج من دائرة الاهتمام المحلي، إلى آفاق عربية رحبة يجدون أنفسهم حيالها في وضع يؤهلهم لتثبيت حضورهم، وفرض نتاجهم، والتنافس المتكافىء مع زملائهم في تلك الأقطار، مثلما سيتيح لهذا الإنتاج أن يجد طريقه للترجمة للغات العالمية الحية.

" فلس الثقافة الوطنية " من شأنه إقامة دار وطنية للنشر، بدلاً من انتظار طاقاتنا الإبداعية لسنوات عدة بعد أن تفرغ من إنجاز مجموعة شعرية أو قصصية، أو رواية، أو دراسة نقدية بحثاً عن دار نشر خاصة تتكرم عليهم بطباعتها، وبشروط مالية مجحفة جداً، لا تدرّ عليهم ثمن الورق والأقلام التي استخدمت في إنجاز هذا العمل أو ذاك.

" فلس الثقافة الوطنية " سيوفر لهذه الشريحة مظلة تأمين صحي لهم ولأسرهم، بدلاً من التطواف على المؤسسات المصرفية للاقتراض، استجابت لهم، أو حالت أوضاعهم دون هذه الاستجابة.

" فلس الثقافة الوطنية " سيكون عوناً حقيقياً لإقامة النشاطات الثقافية والفنية، من مهرجانات مسرحية، وندوات نقدية، وأمسيات شعرية وموسيقية، ومعارض تشكيلية لا تقتصر على المشاركات المحلية فحسب بل تتجاوزها إلى المشاركات العربية والعالمية للاستفادة من تلك التجارب والخبرات، إغناءً وإثراءً لتجربتنا المحلية، التي أجزم أنها جديرة بالعناية والدعم.

وإذا كنا قد تنبهنا بصورة متأخرة إلى ضرورة إحداث وزارة للتنمية السياسية، وهي خطوة رائدة وضرورية وستكون لها نتائجها الإيجابية على المدى المنظور، فإننا بحاجة - أيضاً إلى اتخاذ خطوة مماثلة يكون عنوانها وهدفها التنمية الثقافية كطموح يعزز من دورنا وحضورنا القوي في المشهدين السياسي والثقافي عربياً، وإقليمياً، وعالمياً. وأقول بلا تردد أن المسألتين السياسية والثقافية هما وجهان لعملة واحدة، وتكمل إحداهما الأخرى، مثلما تضيفان إلى صورة بلدنا بعداً حضارياً مشرقاً سيجد فيه الكثيرون من حولنا إنجازاً يؤكد انحيازنا لدور العقل في صياغة خطابنا وتجذير مسيرتنا، ومنطلقاتنا المعرفية في إقامة جسور مع العالم تعكس وتؤكد أن مخزوننا التراثي على هذين الصعيدين كان له السبق في تكريس ونشر خطابنا المعرفي وفهمنا الصحيح لضرورة وأهمية الحوار مع الحضارات الأخرى شريطة أن لا يكون ذلك على حساب التخلي عن هذا التراث أو شطبه وتهميشه في مسيرتنا المستقبلية، فهذا المخزون حصننا المنيع الذي سيظل عصياً على الاختراق أو الإلغاء.





رئيس التحرير





الغلاف الأول خارجي

للفنان يوسف أرمن

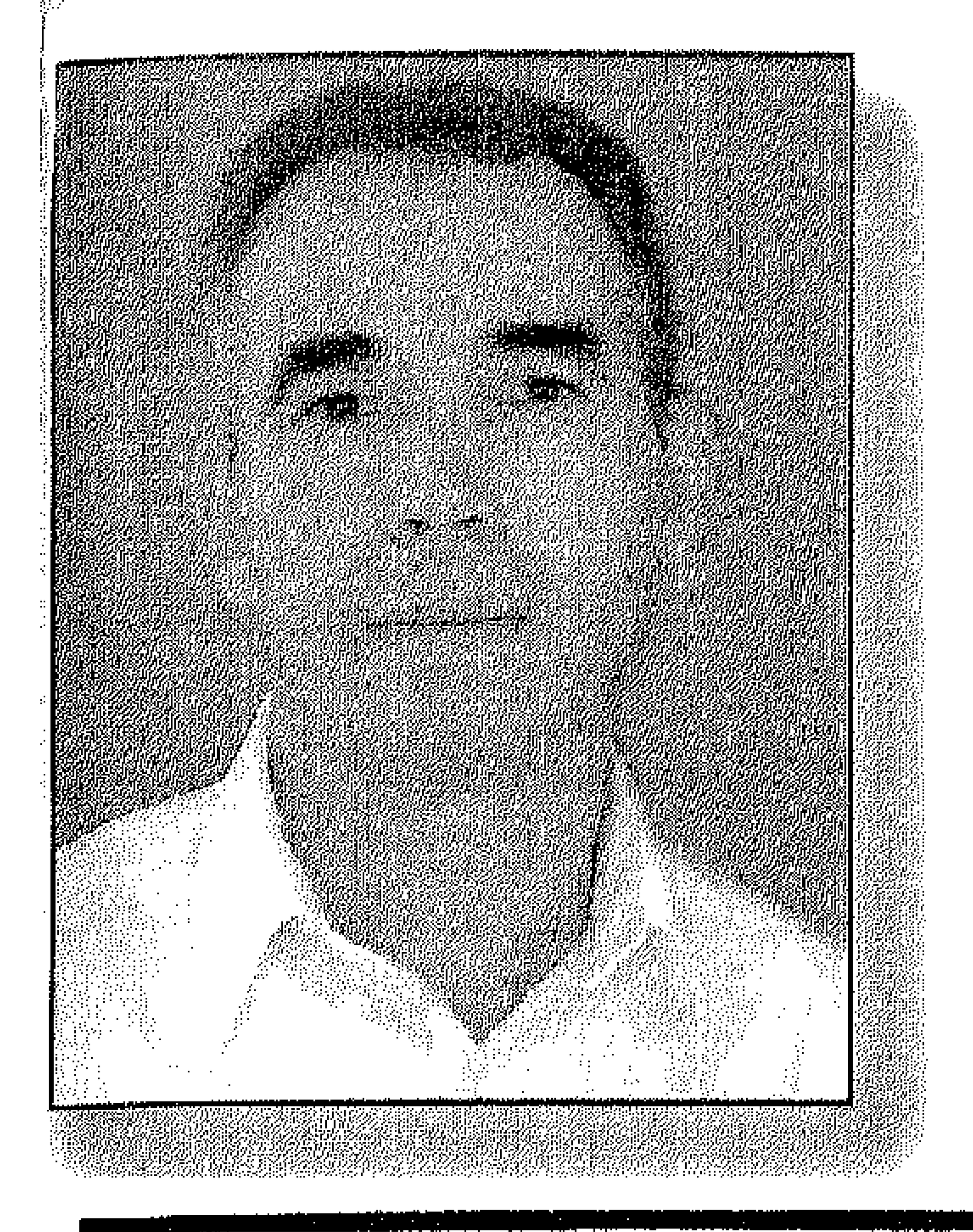
الغلاف الأخير خارجي

للفنان سمير الدهام

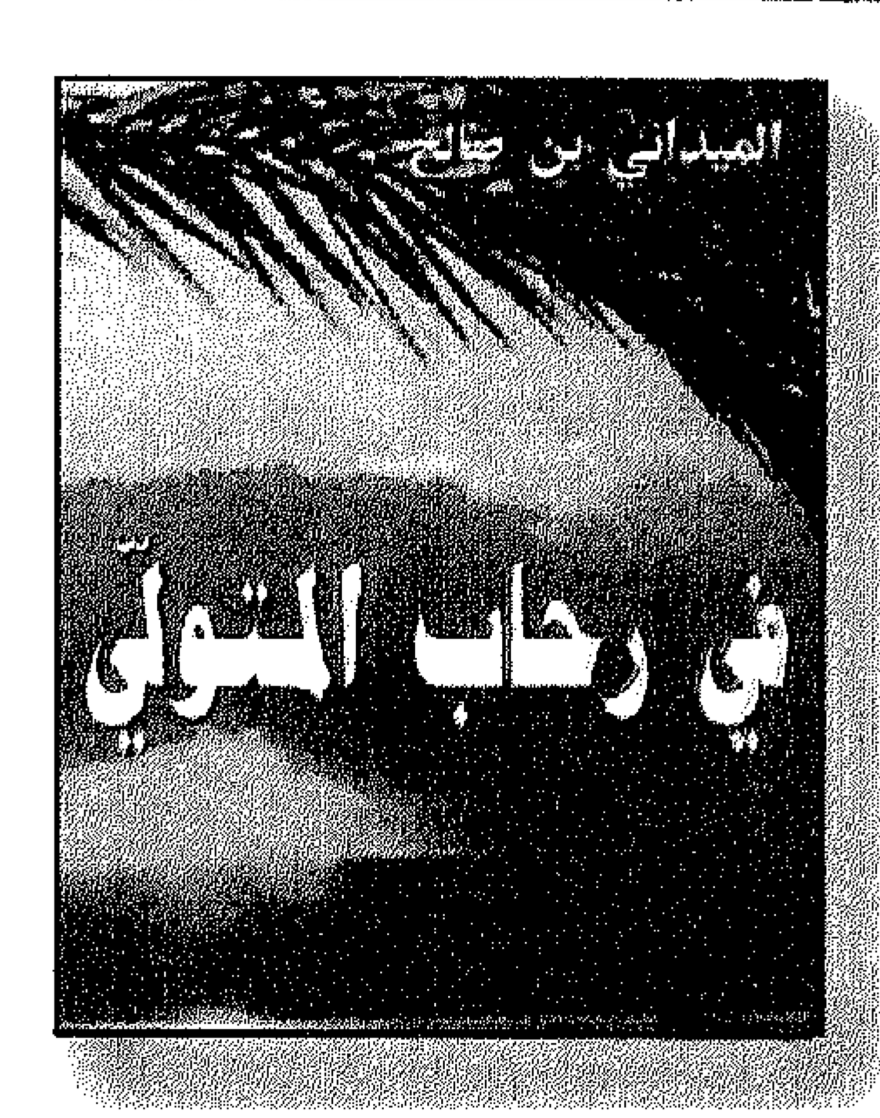
المحتويات

حوار مع الروائي الجزائري الحبيب السائح	كمال الرياحي	٤
مجرد ملاحظة	ممدوح عدوان	١٧
وقفة مطولة مع الشاعر التونسي الميداني بن صالح	ماجد السامرائي	١٨
رواية الواقعية اللغوية عند صلاح الدين بوجاه	د. محمود طرشونة	١٤
حين تنسحب الأحلام	جمال ناجي	٢٧
طقوس الكتابة الروائية	نبيل سليمان	٢٨
جدلية العلاقة بين صيغة الذات وجوهر الواقع	شوقي بدر يوسف	٣٤
كاريكاتير	محمد عفت	٣٧
غودو .. خمسون عام من الانتظار وسوء الفهم	د. محمد سيف	٣٨
ثلاث محاورات	حسب الشيخ جعفر	٤٢
الفنون الاسلامية ومفاهيم الجمال	منير عتيبة	٤٦
الشهادة الابداعية	محمود عيسى	٤٩
في حوار مع الأمين النهدي	المنذر بالريش	٥٠
سرقة التاريخ في رواية حسن مطلك	هدية حسين	٥٦
قصة روايتين	مفلح العدوان	٥٨
شتاء من الجمر	طالب همّاش	٦٤
قصائد	غازي الذيبة	٦٦
الشاعر سركون: بولص لمجلة عمان	عدنان حسين أحمد	٦٨
ما الذي قاله الذئب لليلى	ثائر ديب	٧٤
عتمة النص تجلي الجميل	عبد الوهاب الملوح	٧٧
الموت بين الأسطورة والفلسفة	د. عبد السلام المساوي	٨٤
حصاد عمان التشكيلي	محمد العامري	٩٢
الأخيرة	خليل قنديل	٩٦



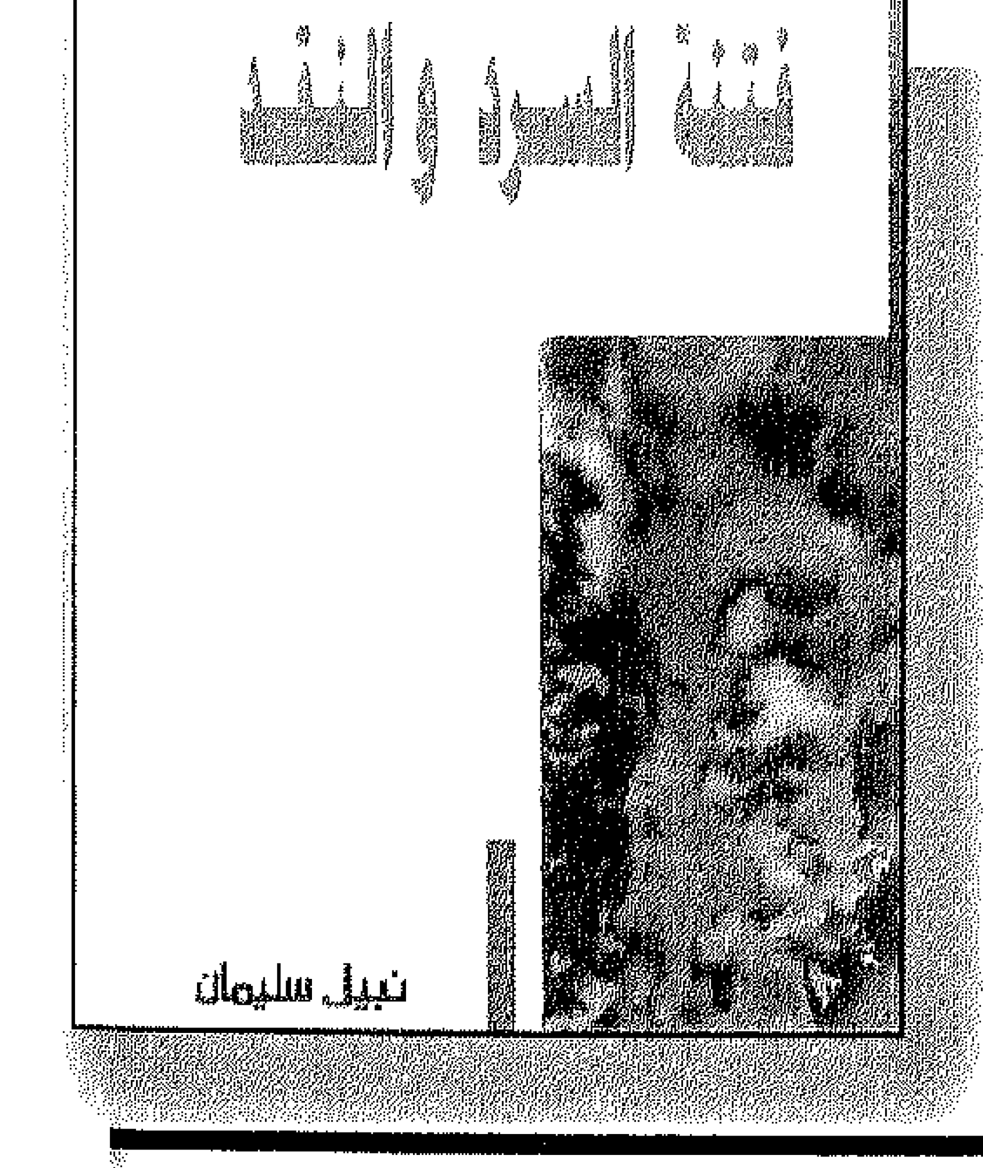


حوار مع الروائي الجزائري الحبيب السائح



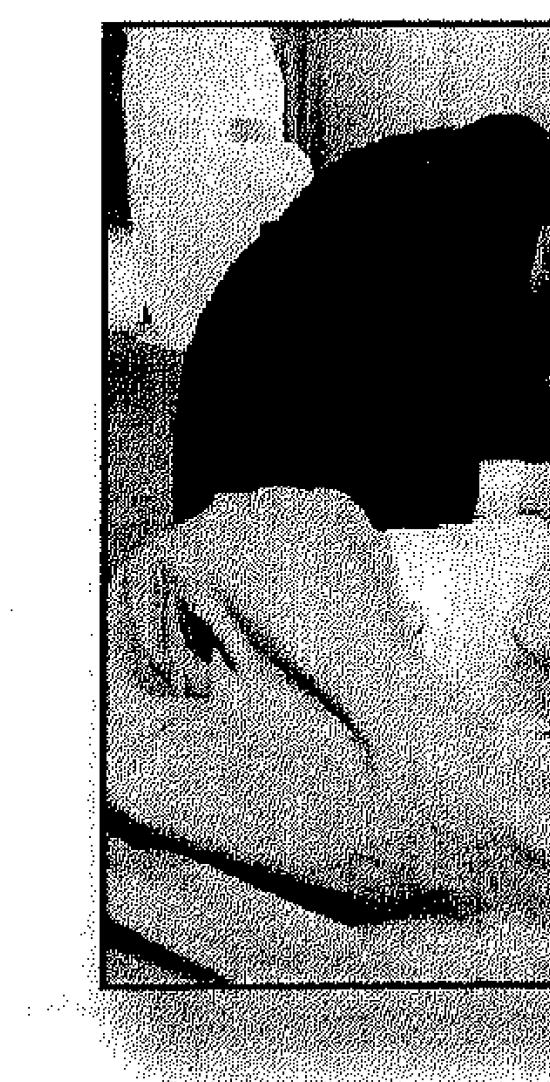
18

وقفة مطولة مع الشاعر التونسي الميداني بن صالح



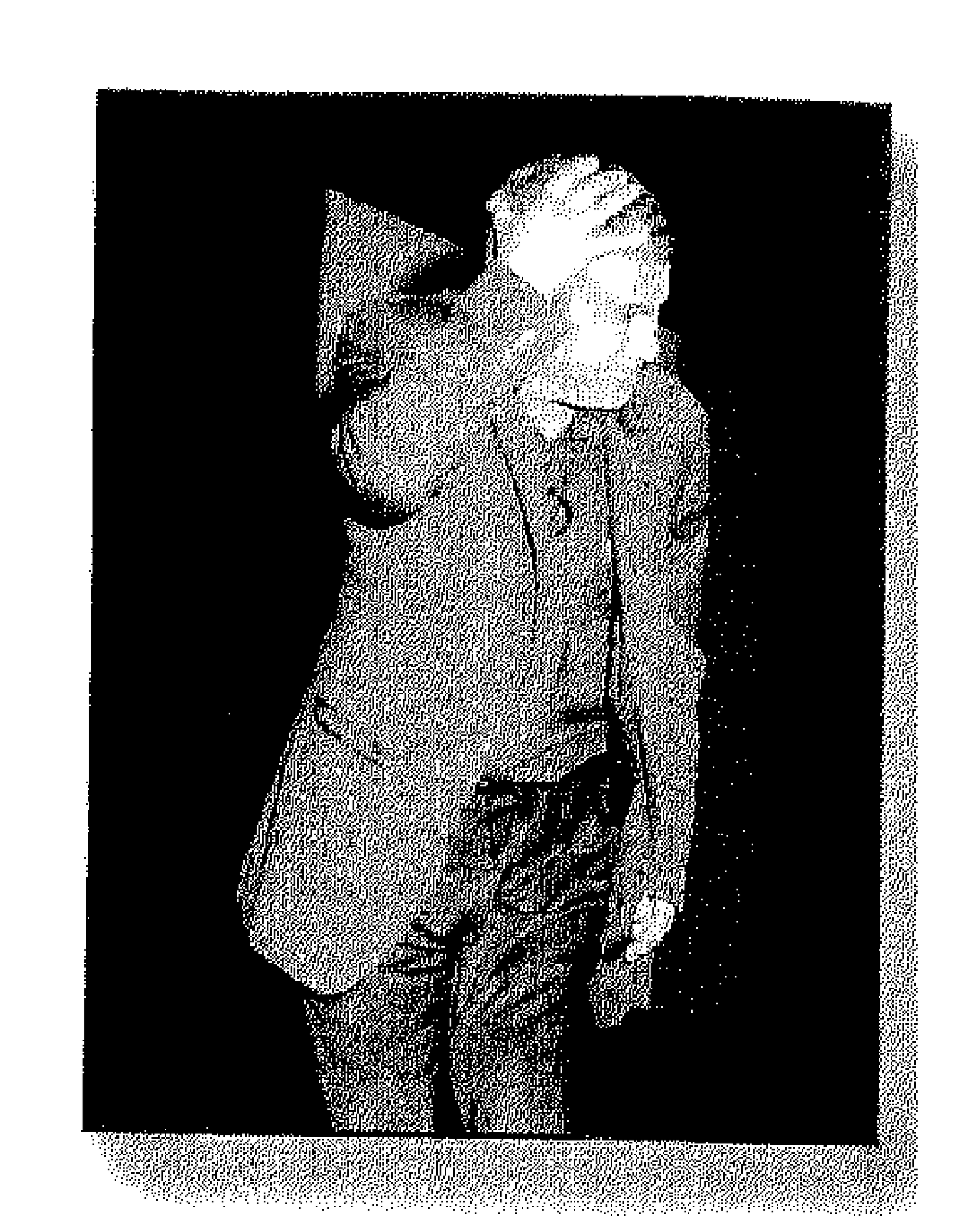
28

طقوس الكتابة الروائية



38

غودو .. خمسون عاماً من الانتظار وسوء الفهم



50

حــوار مع الفنان المســرحي التــونسي الأمين النــهــدي

68

حــوار مع الشــاعــر ســركــون بــولــص



92

حــصــاد عــمــان التــشكيلي



AMMAN

عمّان

103

كانون ثاني / ٢٠٠٤

تصدر عن

امانة عمّان الكبرى

المراســـلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الالكتروني: Amman_mg@go.com.jo **e-mail:**

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣ /د)

التصميم والاخراج

ريما أحمد السويطي

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

حوار

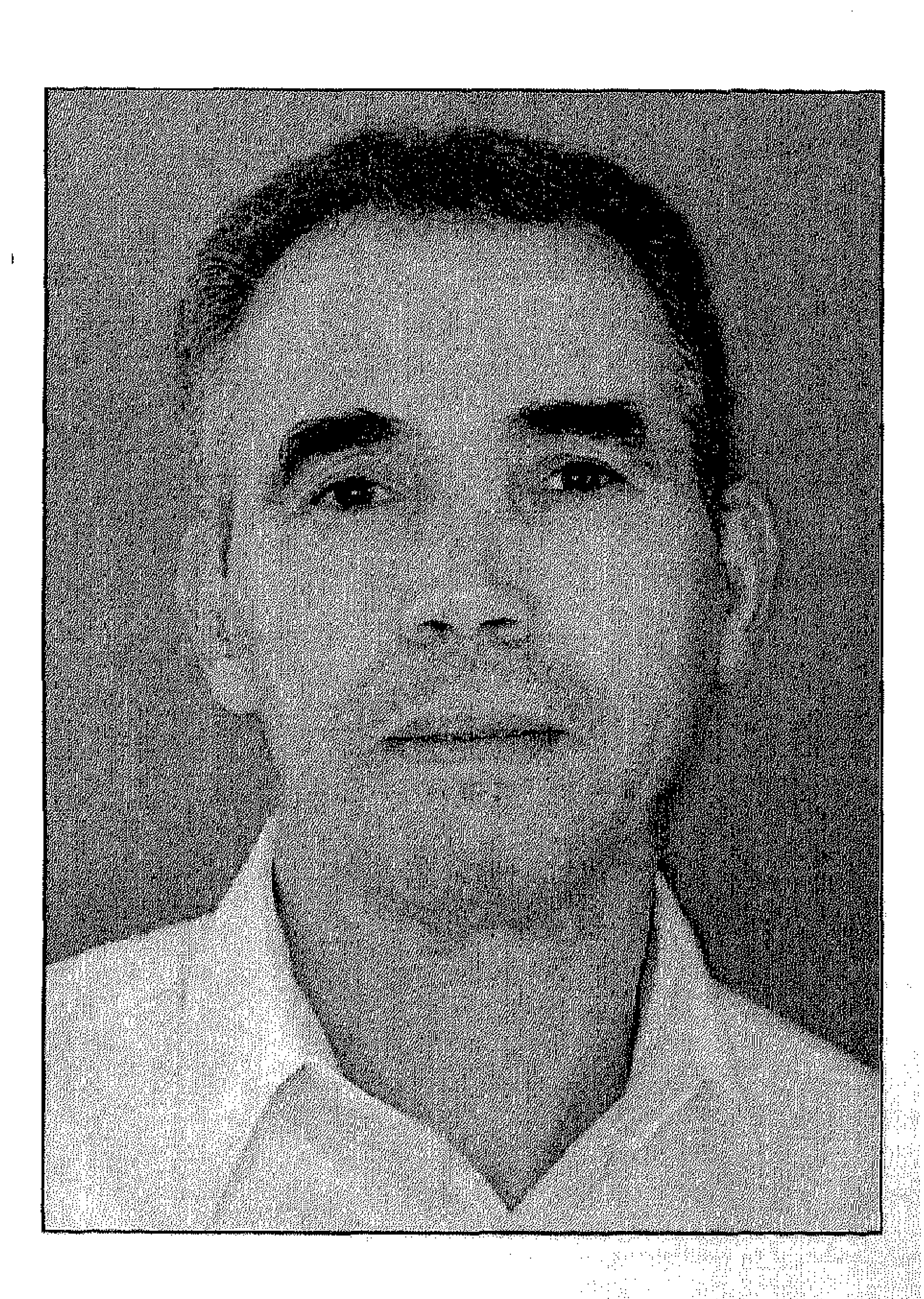
سنديانة الصحراء وسيّد العبارة
الروائي الجزائري الحبيب السائح

يتحدّث من أحراش اللغة عن شعرية المتخيّل وغواية السفر

حوار: كمال الرياحي تونس

مقدمة:

تمثّل التجربة الرّوائية الجزائرية رغم حداثة نشأتها إحدى أهم التجارب التي شكّلت المكتبة الروائية العربية بلسانيها العربي والفرنسي. وقد استطاعت التجربة الروائية العربية في الجزائر أن تعبر الحدود ليُترجم كثير منها إلى لغات عدّة وفي مقدّمتها اللغة الفرنسية بحكم الارتباط التاريخي بالمكان والإنسان. كما عبرت هذه التجارب إلى المشرق فأصبحنا نقرأ نصوصا جزائرية منشورة في بيروت ومصر ودمشق.



وأبرزّ هذه التجارب مثّلها عبد الحميد بن هدوقة والروائي المخضرم الطاهر وطّار وواسيني الأعرج والحبيب السائح وأحلام مستغانمي، وأهمّ ما يميّز هذه الأسماء أنّها لا تعزف على وتر واحد ولا على آلة سردية واحدة فكلّ واحد منها اجترح لنفسه مسلكا خاصا انشغل بتعبيده حتى أصبح فضاءه الخاص به. ونلتقي في هذا الحوار بأحد رموز الكتابة الروائية في الجزائر وهو الروائي الحبيب السائح.

في الحقيقة، كنت قد عرفت الاسم من خلال ما وقع بين يدي من دراسات ببعض الدوريات العربية وبحوث جامعية كانت قد تناولت أعماله الروائية الأولى، وقد شدّني ما كُتب حول روايته الأولى "زمن النمرود". فمن النادر أن يحتفل البحث الجامعي بروايات بكر ولكن ذلك يحدث مع أسماء من مثل الحبيب السائح وصلاح الدين بوجاه وفرج لحوار ومحمد شكري وإبراهيم الكوني، فهؤلاء ولدوا كبارا لأنّ أعمالهم البكر قد اختمرت جيّدا قبل أن يدفعوا بها إلى النشر.

قرأت منذ سنة تقريبا دراسة جادّة للدكتور محمد تحريشي حول إحدى تجارب السائح القصصيّة (البهية تتزيّن لجلاّدها) فأعادت إلى ذاكرتي ذلك الاسم الذي قرأت عن عمله الروائي البكر. ودار حديث بيني وبين الدكتور التحريشي في تونس أخبرني أثناءه أنّ السائح قد تفرّغ كليّا للكتابة بعد أن نحر الوظيفة واستوطن أحراش اللغة.

وبقينا نتابع ما ينشر حول أعمال الكاتب في تونس والجزائر وعمّان، إلى أن أتيحت لي فرصة لقائه في الملتقى الدولي للسرديات الذي تنظمه، مرة كل سنتين، جامعة بشّار بالجنوب الغربي الجزائري فكانت لي معه لقاءات حميمية أيام ١٣-١٤ و١٥ تشرين الأول ٢٠٠٣ عرفت فيها السائح كاتبا وإنسانا. فوجدته مثالا للكاتب الذي يعيش ليكتب وما أندر هذه الفئة من الكتّاب في زمن ينهش الكاتب من قلمه حتى يظهر العظم.

كان حبيب السائح طوال مدّة زيارتنا للجزائر رجلا استثنائيا يمارس طقوسه الخاصة في النوم والأكل والكتابة والعزلة والحركة، رجلا صقع وحشية المكان بنبل غريب.

عندما عدت إلى تونس حملت معي حقائب من الكتب، كنت قد عزمت قبل سفري على اقتنائها من الجزائر ولكن عندما حللت بالقراءة اكتشفت أنّ أجمل ما حملت كان روايات السائح وقصصه التي حملت طعما آخر ورؤية أخرى للكتابة، فازداد إيماني بأن يكون ضيفا على مشروعي "المواجهات الأدبية" الذي استضفت فيه قبله: الأعرج والدرغوثي

وطرشونة وسليم دولة.

اتّصلنا به بعد أن عاشرنا نصوصه وقتا وعرضنا عليه الفكرة. فَقَبل بكل نبل ليكون هذا اللقاء الذي تحدّث فيه السائح عن لسعة الإبداع الأولى وعن "الكتابة المكتوبة" أو قدر الكتابة وكيف طحنت روايته الأولى بعد أن سُحبت من المكتبات فكانت علّة رفضه للجماهيري وانعطافه على الذاتي، منتفضا أبلقا يركض في صحراء العبارة كافرا بالعلامات مزولته السياحة في رمال متحركة.

في الحوار حديث عن زمن المحنة وأدب المحنة بالجزائر وسقوط نص الأيديولوجيا وانحسار القراءة الجماهرية لصالح القراءة النخبويّة، والقارئ العيني لصالح القارئ الافتراضي، وخطورة ذلك على الإنسان العربي المهدّد بالتحلّل.

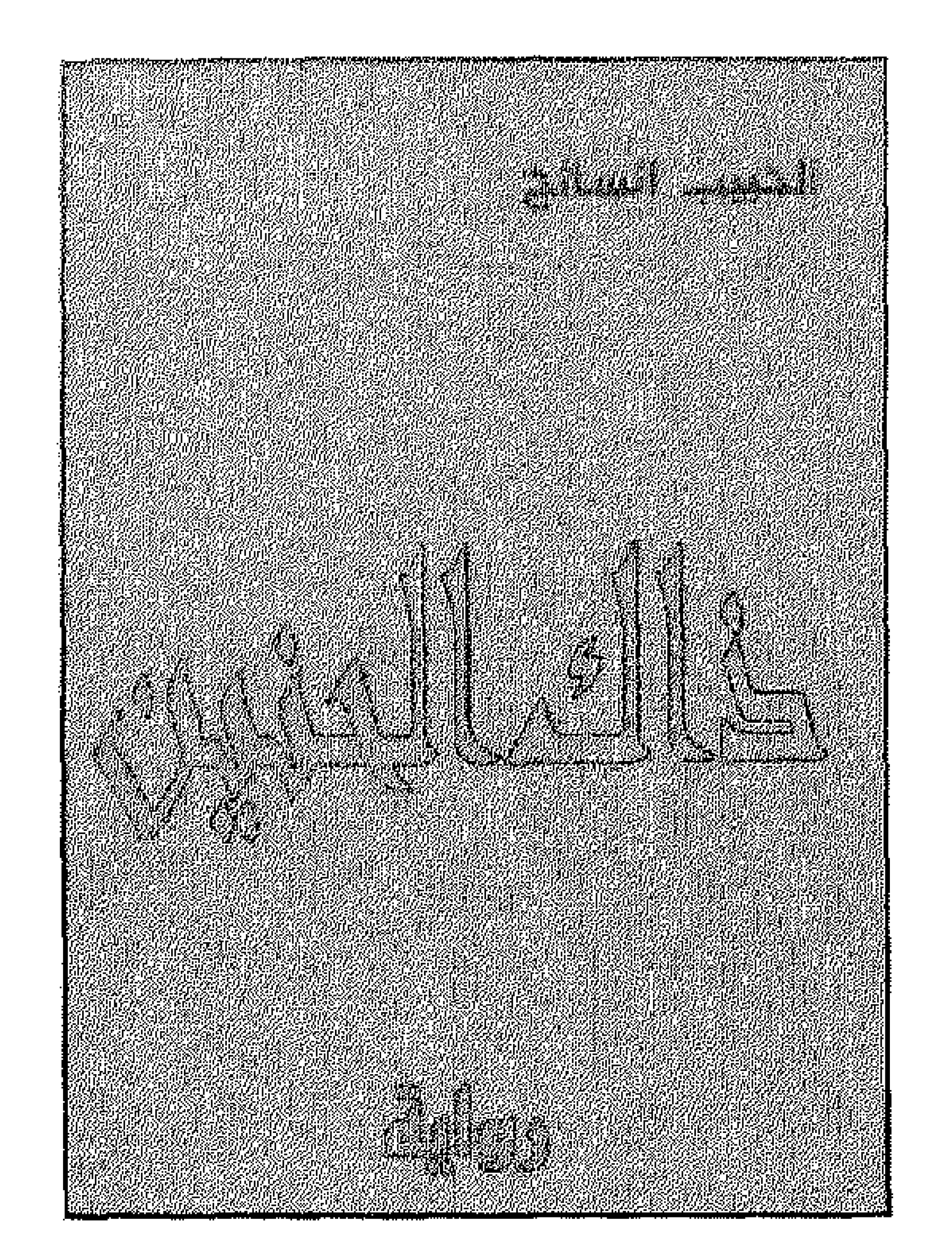
وفي اللّقاء يرفع السائح الكتابة لتكون أرقى أشكال مقاومة الإنسان للموت والزّوال وفيه حديث عن شعريّة كتابة الجسد روائيا بعيدا عن البورنوغرافيك وحديث عن السفر وأثر الرحلة في أعمال السائح وقول طريف في ما سمّاه الروائي بلغة اللغة، وأمور أخرى ترفض ترك مواقعها من ساحة الحوار.

وخليق بنا قبل بسط اللقاء أن نعطي إضاءة خاطفة عن حياة الحبيب السائح العلمية والإبداعية:

الحبيب السائح من مواليد ١٩٥٠ بمنطقة سيدي عيسى ولاية معسكر. نشأ في مدينة سعيدة، تخرّج من جامعة وهران (ليسانس آداب ودراسات ما بعد التخرّج). اشتغل بالتّدريس وساهم في الصحافة الجزائرية والعربية. غادر الجزائر سنة ١٩٩٤ متجها نحو تونس حيث أقام بها نصف سنة قبل أن يشدّ الرّحال نحو المغرب الأقصى ثم عاد بعد ذلك إلى الجزائر ليتفرّغ منذ سنوات للإبداع الأدبي قصة ورواية.

❖ **صدر له:**

- القرار: مجموعة قصصية، سوريا ١٩٧٩ / الجزائر ١٩٨٥.
- الصعود نحو الأسفل: مجموعة قصصية، الجزائر، ط ١، ١٩٨١، ط ٢، ١٩٨٦.
- زمن النمرود: رواية، الجزائر ١٩٨٥.
- ذاك الحنين: رواية، الجزائر ١٩٩٧.
- البهية تتزيّن لجلادها: مجموعة قصصية، سوريا ٢٠٠٠.



- تماسخت: رواية، دار القصبة، الجزائر ٢٠٠٢.
- تلك المحبّة، الجزائر ٢٠٠٣.
- الموت بالتّقسيط: قصص، اتحاد الكتاب الجزائريين ٢٠٠٣.

❖ ترجمت له إلى الفرنسية:

- ذاك الحنين ٢٠٠٢.
- تماسخت ٢٠٠٢.

■ **سنة ١٩٧٩ هو تاريخ صدور أوّل مؤلّفاتك: "القرار" وهي مجموعة قصصية. هذا زمن النشر فمتى بدأ زمن الكتابة؟ متى أصابتك لعنة الحبر؟**

- أن تستطيع تحديد بدء لزمن الكتابة عندك يعني أنك تذكر لحظة ولادتك. أقدر أنه لا أحد من الكتاب يعرف بالضبط متى بدأت الكتابة عنده كهاجس؛ لأنها أشبه بشيء حيوي أو كيميائي يحدث ثم ينمو فيتطور إلى أن يأخذ شكلا محددا على ورقة غالبا ما يترسم، في إرهاصاته، كتعابير إنشائية مدرسية وتراسلية وخواطر تصدر عن عنفوان المراهقة التي تعد عند كثير من الكتاب فترة الشرارة التي تشعل فتيل الكتابة لاحقا. لعلني كنت من هؤلاء. لكن أول قصة قصيرة، بهذا المعنى، أنجزتها كانت في عام ١٩٧٣.

> **«زمن النمرود» كانت نكبتي ومحنتي وفتحي، وهو التناغم التام في حياتي المشبعة بالتجارب كجزائري**

■ **هل كانت الكتابة "قرارا" أم قدرًا؟**

- لو كنت طرحت علي هذا السؤال قبل ثلاثين عاما (وأنت لم تكن قد ولدت بعد!) لأجبتك بحماس الجيل السبعيني أن الكتابة قرار! ثم رحت أفضلك: لأنها مسؤولية ولأنها التزام ولأنها نضال... مرغيا بلغة السياسي لاكما رسّبته أدبيات الواقعية الاشتراكية في قناعتي عن الكتابة.

فكذلك كانت حالي فعلا. وكذلك عنونت قصتي القصيرة "القرار" التي فزت بها بالجائزة الأولى لمهرجان القصة والشعر الذي كانت تنظمه وزارة التعليم العالي، وكنت وقتها طالبا (١٩٧٧)، وهي الجائزة التي فاز بها قبلي الصديق القاص الفذ المرحوم عمار بلحسن. لكنك ترى أنه مع المسافة الزمنية يحق لي الآن أن أدعي أن الكتابة شيء آخر: مزيج من الصدفة ومن القدر، كما تقول، ومن العناية ومن هذا الشيء الذي لا ندري من أين حل فينا ! إني أزداد يقينا، منذ أن عبرت إلى الصحراء، حيث أبدل إقامتي لأكتب، أن العناية تصطفي من الخلق من يكون أهلا للكتابة كما تصطفي من يكونون أهلا لمقتضيات الحياة الأخرى.

■ **في روايتك الأولى "زمن النمرود" كان الخطاب الأيديولوجي صارخا ثم تخلّيت عنه في نصوصك الأخرى، هل تخليك عن ذلك الخطاب يعني أنك تخلّيت عن يساريّتك؟**

- "زمن النمرود" كانت نكبتي ومحنتي وفتحي! إن يبدُ لك هذا تناقضا فإنه عندي التناغم التام في حياتي المشبعة بتجارب إنسان جزائري تخضرم بين حرب التحرير المدمرة (وأنا طفل) وبين بداية الاستقلال المشقية وبينهما وبين الحلم الذي حمله جيلي في بداية السبعينيات في قلبه وراح يجسده بالفعل والقول في مصانع المدن وفي مزارع الأرياف وفي المدارس والثانويات والجامعات ثم وقع الانهيار فكان إحباطي على درجة من الألم.

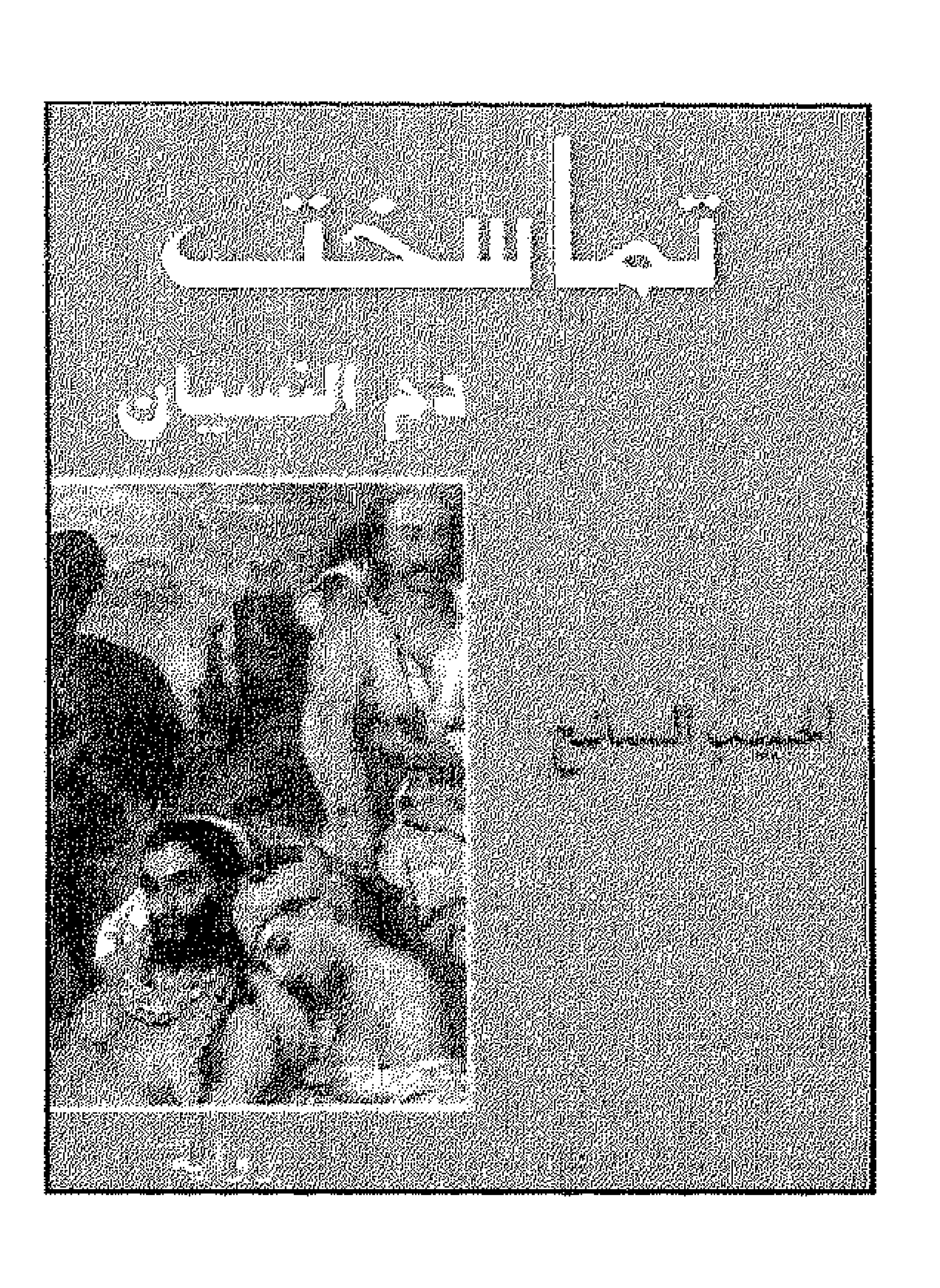
نكبتي ؛ لأنها رواية كتبتها بالعربية الفصحى أصلا ثم أنزلتها إلى مستوى دارج التركيب والبنية والقاموس أحيانا ؛ اعتقادا

مني أنه الأسلوب الذي أقرب به "أدبي" من "الجماهير" لأسهم في "ثورتها" بحرفي. فحصل أن "الجماهير" نفسها أفزعها عري النص إذ تفرجت على عورتها فيه لأنه كتب بلغتها النيئة المباشرة الصادمة فثارت عليّ عبر "ممثليها" الذين أصدروا أمرا بسحب النسخ من مكتبات المدينة ثم رفعوا تقريرا إلى وزارة الثقافة فأمرت بمصادرة الرواية وطحن نسخها. يجب أن أذكر لك أن ممثلين عن تلك "الجماهير" وأبنائهم ومن ذوي النفوذ في مدينتي، مدفوعين بمن مسهم النص من النافذين في جهاز الحزب آنذاك، هم الذين حاصروا بيتي في ١٩٨٥/٨/٥ للانتقام من جرأتي! لعلها العناية أني نجوت تلك الليلة ! وقد قال "الرفاق" الذين "تبرأوا": كان عليه ألا يكتب كذلك! وتلك كانت محنتي ولكن في الوقت نفسه فتحي؛ لأني أدركت، بفعل الصعقة، أن الكتابة لن تكون يوما لما يسمى "جماهير"، ولن يحركها الهاجس الأيديولوجي لأنه من المتغيرات.

من ثمة كان بدء كفري بما هو "جماهيري" وكان انشراح قلبي على إيمان أن الكتابة فعل فردي ذاتي للذات أولا من الذات نحو الموضوع من الداخل إلى الخارج من الجواني إلى البراني تنشئ نصها بلغة تعلو البسيط، تفوق المتداول، تتسق في كبرياء مع الشعري، تتداخل مع النبوئي والكهنوتي والصوفي، وتبنيه وتؤثثه في قطيعة مع سائد السردي النمطي المطمئن المهدهد الراسم أفقه منذ البدء. ها أنت ترى أني تخليت، فعلا، عن يسارية العرَض: الالتزام السياسي! لأدخل في يسارية الجوهر: الكتابة! أعتبر نفسي، في الجزائر، على يسار مدونة الكتابة؛ لذا أزعم أني حققت شيئا مهما في سيرورة تجربتي: أني شكلت لكتابتي موقعها ورسمت لها منحناها المختلفين. ولأكنْ بعد هذا هامشيا!

■ تعرّضت بعد صدور روايتك الأولى: "زمن النمرود" إلى مضايقات عديدة، ما هي حقيقة تلك المضايقات التي قرأنا عنها؟ هل كان لها يد في هذا التحوّل الذي نراه في شكل الكتابة عندك؟

– لا أحب أن أجعل مما حدث لي، من متاعب ومضايقات، كما تقول، واستفزازات وصلت حد التهديد بالقتل بسبب جرأة "زمن النمرود" على خرق



أدركت أن الكتابة لن تكون يوماً ما يسمى «جماهير» ولن يحركها الهاجس الأيديولوجي

الصمت عن المحظور سياسيا خاصة وأخلاقيا ولغويا، مطية ابتزاز أقيم بها مجدا؛ لابسا لذلك قناع الضحية لأحصل على شهادة عضوية الكاتب المقموع. إن الذي حصل عندي، بعد تلك المحنة، هو أني تعلمت أن أصرّف في داخلي خوفي من الموت ومن الحقيقة ومن الفشل والغدر، وأني أدركت قيمة أن أصمت كي أبصر نفسي على صفحة ماء واقعيّ وأعيد قراءة وجودي كإنسان مفرد متميز خارج ضغط الجماعة.

أعترف لك أني أعدت صياغة علاقتي مع الأشخاص ومع المكان ومع الله ومع التاريخ، وصرت أتعامل مع الزمن بالوقع الذي يحدثه في كياني الفيزيقي والروحي؛ لعل هذا وعوامل أخرى ما وضعني على منصة رأيت من علوّها نفسي هناك في الأسفل بين بدعة "الجماهير" وأكذوبة "الأدب الملتزم"! إنها العناية، مرة أخرى، أن أقدر على الخلاص من ذلك الأسفل وأتحرر، نهائيا، من أسر الانتماء.

رواية "الخيانة" التي كتبتها (١٩٨٨) بعد "زمن النمرود" والتي تم التحفظ على نشرها بسبب "خطورة موضوعها الذي يمس بالثوابت(!)" وبسبب لغتها "العربية جدا" وبنائها "غير المعهود" تعد العلامة الأولى في شكل الكتابة الجديد عندي، كما تعد النص الذي راهنت به، مع ذاتي، على ألا أكتب، لاحقا، إلا ما يسمو على ما هو "جماهيري" وعادي وسهل. أبوح لك أني يوم أنهيت كتابة "الخيانة" استوعبت ضرورة أن يكون لك عقد شرف مع الكتابة، وحدها، لا غير! لم أمس "الخيانة"، إلى الآن، بأي تغيير أو تحوير ليتم قبولها. فأنا لا أروم التندم على شيء صدر عن قناعة مني ولا أرتضي لكتابتي أن تتوب عن "معصياتها"! وأبقى واثقا من أن "الخيانة" ستعرف يوما حريتها.

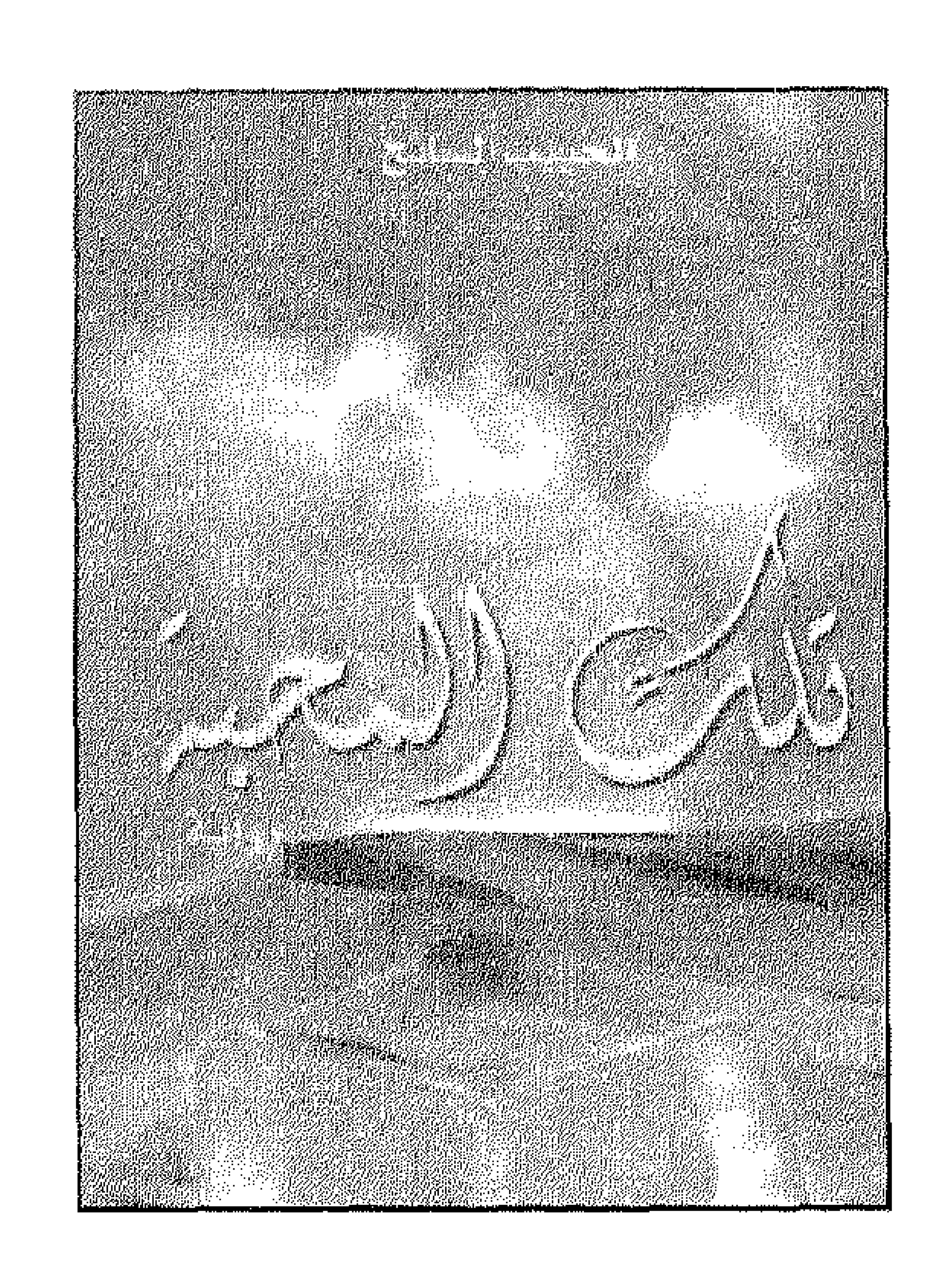
ثم كتبت نص "ذاك الحنين" لأؤكد به خياري في الكتابة. منه بدأ التحول الذي تتحدث عنه في شكل الكتابة عندي؛ لأنه نص متفرد في شكله السردي الجديد وفي لغته القائمة على النظم وفي ثيمته الجديدة هي الأخرى والتي تناولت لأول مرة، بالسبق، فكرة الفناء والزوال والموت."ذاك الحنين" اعتبره المختصون في السرديات والسيميائيات طفرة في الكتابة الروائية في الجزائر ونقلة نوعية في متنها الروائي. أحيلك، في هذا المقام، على أربع دراسات مهمة حظي بها النص من أساتذة جامعيين محكّمين: آمنة بلعلى، محمد تحريشي، السعيد بوطاجين والطيب دبة. فجميع كتاباتي التي ستلحق ستكون تكريسا لذلك التحول وفق خياري بعد تجربة "زمن النمرود" المؤلمة.

■ في زمن سقطت فيه الرواية الجزائريّة في فخ الأيديولوجيا بتعلّة نقل الواقع، فأصبح القارئ يقرأ نصّا واحدا محشوّا بالجرائم والجثث وعمليات الذبح والتمثيل، حتى تحوّلت الرواية الجزائرية أشبه ما تكون بجريدة الجرائم التي تقوم بها الجماعة المسلّحة وقضايا فساد الدولة. في هذا المشهد المتجانس يُفشل قلمك أفق انتظارنا بنصوص روائية تحاول أن لا تكون إحدى هذه النسخ، هل خنت أنت الواقع أم الرواية الجزائرية هي التي خانت نفسها؟

– أختلف معك قليلا حول الحكم الذي تصدره بشأن الرواية الجزائرية التي كتبت في خضمّ المحنة؛ فإنها لم تسقط

في ما اعتبرته أنت "فخ الإيديولوجيا" لأن هذا الطرح ينطبق على الرواية الجزائرية السبعينية خاصة، بل وقعت في مطبات ما أسمي "الأدب الاستعجالي" والذي تعبر عنه أنت ضمن سؤالك، بكثير من الصواب: "أشبه ما يكون بجريدة الجرائم".

كثير من الكتاب كتب تحت وطأة المحنة، هذا صحيح! ولكن يكفيك أن تعيش يوما واحدا من أيام أعوام ١٩٩٣-١٩٩٧ في أي مكان في الجزائر لتدرك معنى أن تكون حياتك معدودة بالثواني لأنك معرض للموت الرخيص في كل ثانية ! قلت لك في إجابة سابقة إنني عرفت الخوف؛ لعل ذلك ما جعلني مرة أخرى أقدر على تسيير رعبي فلا أفقد قياد وعيي الذي بفضله استطعت أن أمنح نفسي كثيرا من الصبر على استيعاب جزء من صورة مشهد المحنة لأكتب من على مسافة سانحة بألا أخطئ التقدير كثيرا: أي أنني نجوت، مرة أخرى لعناية ما، من أن أكون "استعجاليا" فأقع في التّجانس والتماثل فأتراجع عن خياري. فقد غبطني كثير من الزملاء الكتاب على رواية "تماسخت" التي كتبتها في المحنة عن المحنة وبلغة المحنة ومعمار المحنة من غير أن أكون مثلهم! ربما كانوا هم أمناء مع الواقع فلملمهم في جاهزيته وغواهم بلغته. ولكني، من جهتي، كنت بالتأكيد أكتب "تماسخت" لا لأسجل شهادة، كما سارع إلى ذلك كثير من الكتاب؛ فإن هذا من عمل الصحافي والمؤرخ وغيرهما، ولكن لأنشئ نصا أدبيا عن المحنة. وهنا الفرق الجوهري بيني وبينهم! فكتبت واقعي أنا؛ أي رؤيتي، لا كما يبغيه الواقع، ولكن ما يتطلبه شرف الكتابة. فإن "تماسخت" استهلكت مني جهد ثلاث سنين من الكتابة، و"ذاك الحنين" سنتين من قبل، كما سيستهلك مني نص "تلك المحبة" أربع سنين. أكتب وأنا مسكون بكوني قارئا، وأنا لا أكتب لقارئ مفترض أو افتراضي؛ فإنه ليس بعدي قارئ! ألذلك يبدو لك أني أخيّب بكتابتي أفق انتظارك؛ لأني أهدم فيك عوائد قراءتك الهادئة الخطية النمطية والمهادنة؟ بعض أولئك الذين تلمح إليهم في سؤالك متسرع على مراكمة نصوص ليثبت وجوده كميا، وبعضهم متعجل على كسب شهرة...



لكن قليلا من الكتاب الجزائريين من يكتب لمجد الكتابة. أجل! كم أكون مطمئنا حين ألمس في نصوصي مخمل خيانة الواقع! فما أتعس أن يكون نصك أقل حبكة من تحقيق صحافي !

■ أنت مُقلّ ولكنّك مُتعبٌ، بمعنى أنّك تكتب روايتك في سنوات وكأنّي بك تتعمّد باختيارك للغة عربية متينة وتراكيب مركّبة، أن تجعل قارئ الرواية يقضي فيها ما قضّيته في كتابتها؟

– في سؤالك بعض من الطرافة والتطرف. ولكن دعني أقول إن القارئ الذي تتوهمه يعيش غربة لغوية في محيط لغته الذي يكاد يصير "أعجميا"؛ بفعل هذا الانزياح الذي دخلت مساره اللغة العربية بسبب الترجمة والتثاقف وفيض الصورة وإلكترونية التراسل وضرورات اختزال لغة الاتصال نفسها إلى أدنى مستويات اقتصادها. قارئ هذا ملمحه لن يستطيع فك لغة كتابتي بله أن يتذوقها ! وحين يتعلق الأمر بالجزائر، فإني لا أزايد إذ أقول لك: العربية في الجزائر تعيش مسخا لا سابق له في منظور أن يتم التخلي عنها نهائيا! وهي حالة مؤسفة لا يتحسسها إخوتنا في المشرق العربي.

ودعني أكشف لك أن قارئي المفترض في الجزائر هو من تدرج في أطوار التعليم كلها – من الابتدائي إلى الجامعي – دون أن يقرأ رواية واحدة أو مجموعة قصصية أو شعرية أو مسرحية (إني استثني هنا بعض الأساتذة الجامعيين القارئين الممتازين الذين يلزمون – بمبادرة شخصية وفردية منهم – طلبتهم على قراءة نصوص أدبية جزائرية معاصرة ما دامت المدرسة الجزائرية والجامعة الجزائرية تلغيان، وبفزع كبير، ما هو أدب جزائري معاصر من مناهجي التدريس والتدرج!). بل دعني أوغل لأؤكد لك أن قليلا من الأساتذة الجامعيين المتخصصين في الرواية أو في الأدب المعاصر يقرأ! وإن تعلق الأمر بالكتاب أنفسهم فإني أعرف من المكرسين منهم من لم يقرأ في حياته نصا واحدا لغيره من الكتاب الجزائريين ! وها أنت تقول لي إني متعب في كتابتي! كلا! (وماذا تقول عن رواية "السد" التونسية؟) فأنا متعَب بهذا الهم الذي يجعل الإنسان الجزائري خاصة أكسل مخلوق على وجه الأرض وأبعد ما يكون عن القراءة، وأنا مرهق بقتامة هذه الضحالة التي تدنى إليها مستوى التحصيل ! ثم، ألا ترى مثلي أن الإنسان العربي، عامة، آيل إلى زوال لأن مؤسساته الرسمية لا تحارب شيئا أكثر مما تحارب القراءة التي تعني المقاومة من أجل البقاء في عالم يُعوّله الأقوياء لاستعباد الضعفاء الذين لن يصبح في أيديهم سوى سلاح خصوصيتهم التي يحافظون عليها بالكتابة وبالقراءة وحدهما؟

أنا مقل فعلا ؛ لأني، كما ذكرت لك، أكتب من على مسافة. إن كان هناك شيء ثمين علمتني الصحراء إياه فهو الصبر! ولعلني، منه، أدركت أن الكتابة نفحة من عالم النبوة؛ فهي من خفايا القوة الغيبية التي يتمتع بها صفوة من البشر، وتحريك تلك القوة لتصير عامل إنشاء لا يتم بضغط على زر؛ إذ ليس للكتابة بهذا المعنى أزرار. والكتابة ليست نزوة. إنها فعل مشق ومضن !

أبادلك الطرافة والتّطرف لأقول لك: تصور أن نصي يحقق خلوده؛ فكم وقتا يقضيه القارئ المتعدد المستمر في قراءته، برغم أني كتبته في خلال عامين أو أربعة أعوام على الأكثر ثم رحلت؟

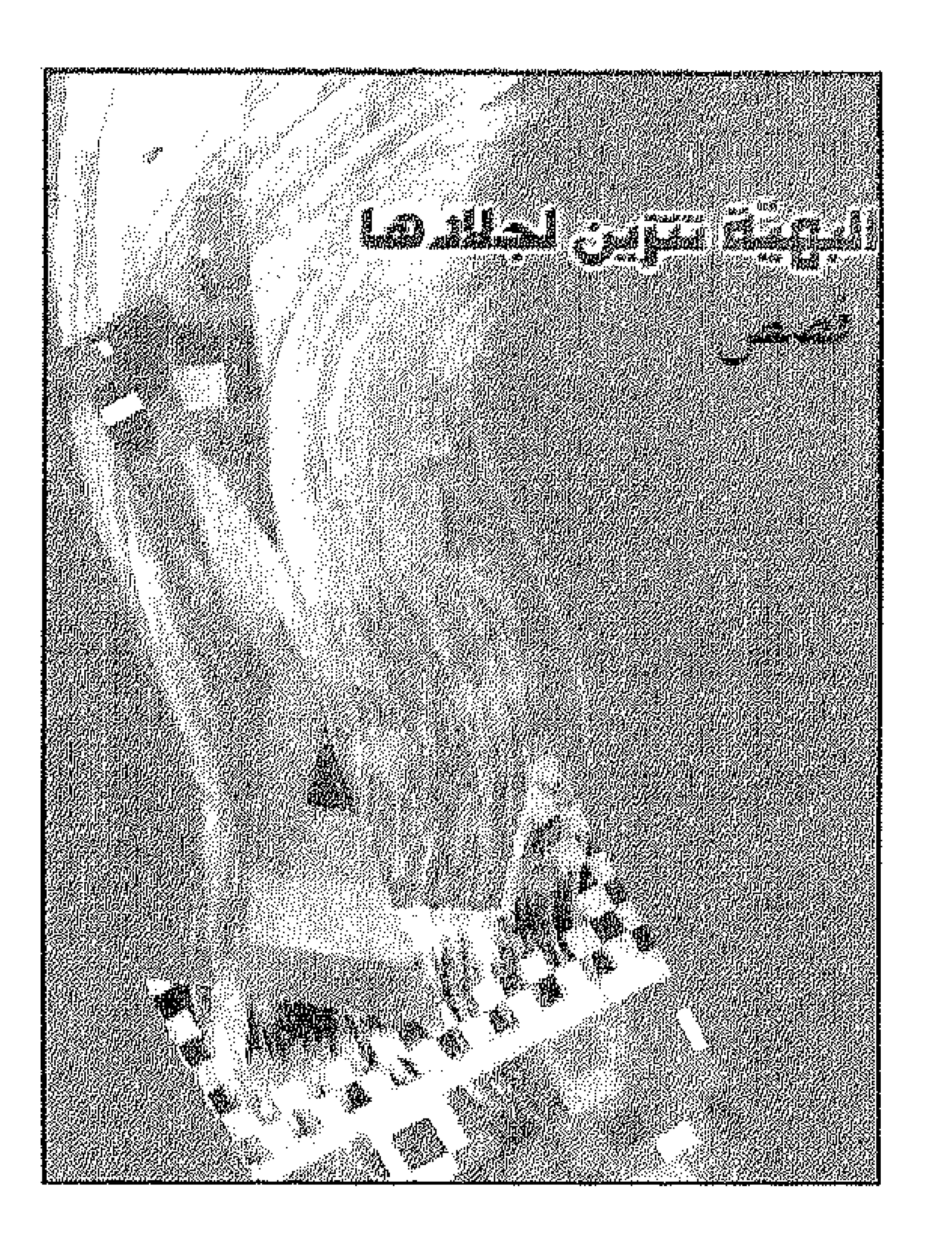
■ يقول القاص والباحث الدكتور سعيد بوطاجين: "القاموس اللغوي للروائي الحبيب السائح يمثل حدثا ألسنيا في حدّ ذاته ". هل يمكن للرواية

أن تسقط الحدث الحكائي من نسيجها لترفع الحدث اللساني/اللغوي بديلا عنه؟!

– الدكتور السعيد بوطاجين مثله نادر جدا في الجامعة الجزائرية؛ فهو يقرأ بقلب الكاتب ويدرس بعين الباحث! لعله الوحيد، ويقدر قريب منه الدكتور محمد تحريشي، من وقف على ظاهرة اللغة في نصوصي الروائية؛ كونها الحدث وكونها البطل أيضا في "ذاك الحنين" خاصة.

ككاتب، لم أكن تقصدت شيئا من ذلك وأنا أنشئ النص. إنما الذي كان هاجسي لحظة الكتابة أن أولف بين عدة لغات (وقل مستويات لغوية): لغة الشعر والنثر القديمين ولغة القرآن والحديث والسيرة ولغة العهدين القديم والجديد ولغة أيام العرب ولغة ألف ليلة وليلة والجاحظ والمسعودي وابن عربي... ولغة أمي ولغة الصحافة ولغة المرافعات القضائية..؛ بصفتها حماما من الأصوات ومشاهد لفضاءات وأمكنة وصورا لأزمنة تتداخل معتملة في إحساسي ومتحركة في ذاكرتي، وأنضدها في لغة واحدة هي لغة الكتابة السردية متحدة مع تلك اللغات في جذورها ومختلفة عنها في طبيعة الفروع التي أشكلها لها من اجتهادي لونا وذوقا ودلالة فيحدث أن تكون استعارتي جديدة ومختلفة؛ لأنني شكلت نصي بما أسميه لغة اللغة ! أنْ أشكل نصا أدبيا هذا يعني أن يكون هذا النص هو مرجع لغة الآخر (الصحافي والمدرس والمؤرخ والسياسي الذي يشتق من لغة نصي لغته الوظيفية.) أريد لنصي أن يكون مخطوطة، متنا، لا هامشا أو حاشية. وأسعى إلى أن تصبح لغة كتابتي مؤسَّسة قائمة بذاتها. توافقني حين أقول لك إن سرا من أسرار خلود النصوص هو لغتها: تصور أنك تقرأ (هومير) أو (شكسبير) أو الخيام أو (ماركيز)... في لغاتهم الأصلية ! اقرأ "الفتوحات المكية" وستدهش ! ما قرأت في حياتي نصا بلغة ذات قدرة انزياحية جبارة مثلما قرأت لابن عربي ! مراهنتي على اللغة: مستويات وقاموسا وتركيبا وبنية ودلالة وإيقاعا في تشكيل نصي، لأن أبلغ به درجة عليا من النظم، هو ما يشغلني لحظة الكتابة !

اقرأ "سورة مريم" تجد نفسك سكران نشوة من وقع نظمها! أنا يهدهدني إيقاع هذه السورة العجيب ويخلل داخلي بعزف



الرواية عندي نص منتهٍ، بمعنى أنه لغة مفتوحة تتجدد بكل قراءة

من نور ! لذلك يتراءى لك أن الحدث الحكائي مسقط من معمار روايتي. بيد أني أتفق معك على أني أشتغل على أن يكون الحدث اللساني أرفع؛ أي مسوغا جماليا فعليا يتيح لقارئ عربي ذي وجدان عربي لذة التمتع. ولكن في الآن لا أسعى إطلاقا إلى أن يكون ذلك بديلا عن الحدث الحكائي؛ ولو أني مصر على أني لا أحكي بقدر ما أكتب. فما أكثر الذين يحكون: جداتنا وأمهاتنا وأصحاب الحلقات وغيرهم! ولكن ما أقل الذين يكتبون ! اسمح لي، في السياق، أن أطرح عليك سؤالا: هل تعرف أنت، في الوطن العربي، كثيرا ممن يكتبون؟

■ **نراك في كثير من نصوصك تمارس الاحتيال فتلج النصّ الروائيّ متخفّيا في بُرْدة شاعر لتحوّل الرواية إلى مهرجان من المجازات والاستعارات والانزياحات. من أين لك بهذا الشاعر الذي يسكن قلمك؟ ما هي حدود وصلاحيات هذا الشاعر في نسج عوالم رواياتك؟ هل تترك له العنان أم تلجمه ساعات؟!**

– أنت تذكرني، بسؤالك هذا، بالشخص الذي جاء يطلب نصيحة لتعلم قرض الشعر فحفظ الألف بيت ثم نسيها وبعدها راح يحاول كتابة الشعر!

عزيزي، أنت لكي تكتب رواية بهذا المعنى الضخم المخيف المقلق الجبار العنيد ملزم، أخلاقيا، بأن تمتلك أساسيات الكتابة: اللغة في معناها المدرسي: النحو والصرف والإملاء ومخزونا مهما من المفردات والمسميات وترسبات هائلة من القراءات؛ أي أن يكون لك رصيد بنكي من المعرفة اللغوية تتصرف به! (ولا أتحدث هنا عن الأساسيات الأخرى...) فإن كنت أنت تقتات على فضلات الصحافي خاصة فإنك ستكتب أشياء لا تكفي المحاباة ولا المجاملة والرشوة أحيانا لأن ترقيها إلى مستوى الرواية التي تحفر لها أثرا في الزمان.

الرواية، عندي، نص منتهٍ، والنص المنتهي لغة مفتوحة تتجدد بكل قراءة. أكتب نصي بحيث يصبح، فعلا، مهرجانا ساحرا من المجازات ومن الاستعارات والانزياحات. أعتقد أني الوحيد، في الجزائر، لحد ساعة إجراء هذا الحوار، من يكتب رواية تحتفي فيها اللغة بأعراسها! إني أعطي اللغة الفرح كله لأن تتظاهر برقص مختلف في ألبسة مختلفة حين أجنبها، في لحظة الكتابة، إيقاعات المتداول عند غيري والمطروق من مجازها والمتداول من تراكيبها وبنياتها والمبتذل من خطابها.

إني أحتفي باللغة قدر احتفاء الأنبياء بمعجزاتهم. وإني لأتكلم بلسان روائي يستمد لغته من المنهل الشعري: أعتقد أن الروائيين جميعا شعراء في أعماقهم، وأنت تعرف أن كثيرا من الروائيين كتبوا شعرا أذاعوه أو نشروه أو تخفوا عنه وراء أسماء مستعارة أو لم يظهروه إلا لحميميهم؛ لأن الروائي يكون على قدر من التوتر الروحي والقلق الوجداني مما يجعله يرقى، مثل الصوفي والكتابة الروائية عندي درجة من درجات البلاغ الصوفي إلى منصة السماع. في لحظات كتابة نص "تلك المحبة" كنت أحسني أرتقي إلى سماع؛ فإني حين أعيد قراءة فصل أو فقرات من فصل لا أجد مسوغا لدرجة الشحنة اللغوية الخارقة سوى أني

كنت في حال سماع وعلى درجة من سلم الشفافية اللغوية. من هنا يبدو لك أنت أني أتخفى في بردة الشاعر. لعل الشاعر الذي تقصده، هنا، هو هذا الدفق المجازي الذي يسبح فيه الحدث الحكائي ! إنك حين تهبط الصحراء، فتعيش الوحدة والوحشة وتحيا العزلة والقفر ويعتريك الإحساس بالخشوع لقوة قاهرة تراك ولا تراها ولكنك تبصر بعض تجلياتها كفيض النور ورهبة الشساعة وجبروت الصمت فتجد نفسك في فضائها جُزَيئا سابحا، تدرك أنه لا شيء يصير في ملكك لتكنّه به نفسك سوى اللغة. إنها العناية أن أرحل أنا إلى صحراء (أدرار) فأدخل في فيض اللغة التي لم تدنسها المدينة.

■ لاحظنا أن الموت يمثّل إحدى الأسئلة الكبرى التي تطرحها نصوصك الروائية منها والقصصيّة. لماذا هذا الإحساس العميق بالفاجعة؟ هل هو ناتج عن الوضع الجزائري أم العربي أم الإنساني؟ أم أنك تريد أن تقتل الموت بالكلمات وفي الكلمات لتعطي للحياة متسعا خارج فضاء التمنّي؟!

– قتل الموت بالكلمات ! جميل هذا التعبير منك ! هو الحقيقة التي يسعى إليها أي كاتب يعي وجوده ووهب الإحساس بالموت. فلا تظنن أن الإحساس بالموت مسألة سهلة التأتي ! الإحساس بالموت بداية الشعور بالحياة. بعض الحيوانات أكثر تراجيدية من الإنسان في إحساسها بالموت فتنعزل أو تختفي معلنة استسلامها النهائي متخلية عن الحياة. الكاتب يكتب نصوصه رسما لصورته التي يضمن بها بقاء له في عالم الأحياء؛ إنه أقل شجاعة من بعض تلك الحيوانات على مواجهة المصير. ما الكتابة إن لم تكن محاولة للتشبث بالحياة بعد فناء الجسد؟

الكتابة مقاومة الزوال ! أنا وأنت، ما الذي يبقى منا ولنا في هذا الوجود الزائل غير الكلمات؟ ما الذي بقي من الأنبياء ولهم غير كلماتهم. ألا ترى معي أن الحياة التي يتيحها النص هي الباقي؛ أي نقيض الزائل؟

يشاء لي قدري أن أكون من أكثر الناس إحساسا بما يفجع الإنسان: الموت! أعتبر أنه حين يصير الموت إماتة على يد الإنسان في حق الإنسان يصبح كفرا؛ ذلك لأن الله قدس النفس البشرية. وبمنطق الإيمان فإنك حين تقتل من غير حق ولا شرع فأنت كأنك تقول للخالق: أتحداك! ها إني أنهي حياة مخلوقك قبل أجل كتابك له! شاهد على وجه أمك لون الفاجعة حين يصعق الموت في قلبها فلذة لها! كل حزن عابر إلا حزن الموت! ثم إن أشنع ما أبدعه الإنسان لتعميم الموت هو الحرب! كوني متمتعا بقدرة تعبيرية والتي هي الرواية عن ضمير الإنسان الجزائري خاصة ووجدانه الجمعيين فلأني من الفصيل البشري الذي يملك القدرة على محاورة الموت. أعتبر نفسي أثرا للموت وخطا له ورسما. ألا ترى أن هذا العالم وجد لكي يكرس الموت؛ لأن الموت هو الحقيقة الباقية. لعلك تكون موجودا في بعد آخر في هيئة أخرى، وحين تولد فإنما أنت تبعث في حالة استراحة أو لنزهة قصيرة جدا في وجود يسمى الحياة ثم لا تلبث أن تعود إلى ذلك البعد المجهول!

منذ مراهقتي –الفترة التي يطرح فيها سؤال الموت نفسه بفظاعة الزوال خشية أن يغتصب منك أحلام يقظتك– وأنا مسكون بسؤال الموت ورهبته إلى أن حلت علينا محنة التسعينيات فأحسست، لفظاعة ما وقع من سفك وتقتيل واغتصاب وتشريد وتيتيم ودمار وما ترتب عليه من غل وحقد وكراهية ونزعة انتقام، أن السؤال تعطل؛ لابتذال الموت وإنزاله إلى ما دون العادي؛ حتى صار في الجزائر أمرا غير عادي ألا تموت غضبا أو غدرا! كما أصبح غير العادي ألا تسمع أخبارا يومية وكل ساعة عن الموت، وألا تسير كل يوم في جنازة صديق أو قريب أو جار!

■ يُذكّرني عنوان روايتك "تماسخت" بقدر الكاتب العربي الذي يعمل كل عمره من أجل أن يكون حرًا وما إن يُشار له من بعيد بكرسي حتى ينقلب مسخا ويسقط في عبوديّة طالما فرّ منها. كيف تقي نفسك مأزق هذا القدر العربي؟ ألهذا تركت الوظيفة وتفرّغت لمواقعة اللغة؟!

– ظاهري لا يوحي، بأي علامة، بأني هامشي، بالمعنى الإيجابي للمفهوم. ولكن في باطني تمردا، يعرفه عني الأقربون مني، على كل سلطة لا تملك من الشرعية الأخلاقية أو الأدبية غير سراب النفوذ الذي يوهم به موقع المنصب على كرسي من خلف حجاب المسؤولية الذي يغري بالتسلط: فما من مسؤول إلا متسلط! وما عشت إلا حاملا في قلبي بركانا من الثورة على التسلط. إنه المسخ عينه أن تدعي كونك كاتبا وتمارس مسؤولية من وراء مكتب على كرسي يجبرك قانون نظام حكمه على أن تكون أداة تسلط فتخضع! فإنما كل نظام حكم، أيا كانت طبيعته، أن يوجد الوسائل والصيغ التي يسوس بها؛ أي يخضع بها مواطنيه لصالح الفئة أو الزمر التي يتشكل منها.

أزعم أن في الجزائر من الأدباء من يكتب بشفرات في شكل رسائل وينتظر، على مقعد هامشي، إشارة من حاجب السلطان ليتلقى الإذن بوضع حديد العبودية على ضميره؛ فإن رجليه ينبغي لهما أن تظلا طليقتين ليهرولا! مثل هؤلاء لا يملكون صفة النبل وهم لم يوقعوا منذ البدء عقد الشرف مع الكتابة. ولكني لا أستطيع أن أدلك، في الوطن العربي، على كتاب كان قدرهم المسخ لأنهم قايضوا شرف الكتابة بتعهّر من خلف منصب على كرسي. ثم إنه لا بد أن تتفق معي على أن المأزق الذي تقصده ليس مأزقا بل هو شَرَك مزين بألوان الإغراء كلها ينصب في طريق الكاتب العربي الموسوم بالجوع؛ الجوع كله! قل لي: أليس الجوع مفتاح الطمع؟ فكيف تقي نفسك الجوع؟ أنا لا أملك إجابة الآن. غير أني أظن لك أن من حقي، كإنسان، أن أتمتع بعمل شريف

يحفظ لي كرامتي! ذلك ما كان لي. وفوقه كان ينتظرني المهوى لو لم أنتصر في ذاتي على غواية سراب الرفاه.

إني، مذ وعيت شرطي التاريخي، قمعت رغبتي في أن أكون خادما للسياسي ولحاجب السلطان، فعشت ولا أزال على الكفاف. فإنه يكفيني نعمة أن الله خلقني وسيما وأن أجدادي الشرفاء اختاروا لعائلتي لقبا جميلا وأن أبويّ سمياني اسما لطيفا وعلماني فضيلة السخاء، ومن حضارتي، كمسلم، تشبعت بروح التسامي. لذلك، كما تقول، تركت الوظيفة وأنا في عز عطائي المهني كما حاولوا أن يوهموني به! لما صار من حقي أن أتمتع بجراية شهرية يخولها لي قانون التقاعد تحفظ لي الحد الأدنى من التعيش لأتحرر من كل قيد ومن كل التزام بالتحفظ، مختارا حريتي كي أكتب منسجما مع مقتضيات قناعاتي الفلسفية والجمالية. فإنه لا كتابة تحت تأثير الشعور بالحاجة. إني متفرغ للكتابة، إني أعيش أجمل عزلة وأنا أحيا متأملا من حولي وقلبي مشروح للنور؛ لا تفتنني سوى حضارة اللغة وغواية اللغة، ولا أغبط سوى الذين يكتبون بشكل جميل!

❖ كثيرة هي النصوص "الجوتابل" التي تُقرأ مرة واحدة وتُرمى لأن واقعيتها فجّة ولغتها عارية ومباشرة وخالية من الغواية. ورغم ذلك فإنّ هذا التراكم الروائي صنع نجوميّة كثير من الروائيين. ألم تفكّر في خوض غمار نص السوق؟ لماذا تُلزم قلمك بشروط مجحفة لكي يلعب، وتُصدرَ بطاقة تفتيش عن قارئ ملتزم رغم أنّ خبر انتحاره من أعلى طوابق كبريائه لا يدع مجالاً للشكّ؟

– قلت لك سابقا إني لا أدخل قارئا في افتراض كتابتي. قد أمارس رقابة ذاتية لأسباب لا تتعلق بالقراءة ولا بالقارئ، ومن ثمة فأنا لا أفتش، كما تقول، عن قارئ ملتزم. بالعكس، فكتابتي مضادة للقراءة بامتياز!

تقول لي من يقرأك إذن؟ أجيبك: ذلك الذي لا تدخله أنت في مدونة بحثك. فإنك تعرف أن كتابات روائية وشعرية كثيرة، عبر التاريخ، لم تقرأ إلا عن مسافة زمانية كبيرة؛ لأنها كانت متقدمة عن شروط إنتاج المجتمع – آنذاك – آليات لغة قراءته. ولكن قل لي أنت ما الذي تنتجه مجتمعاتنا العربية من وفرة فتنزله إلى أسواقها وبماركاتها ليكون لنا نص سوق؟ لا أظنك تقصد السوقي! القراءة صناعة قائمة بذاتها مثل الصناعات كلها. وحلقة سلسلة الاستهلاك الأولى تبدأ من الكتاب الذي تفتحه الأم في سرير ابنها لتسمعه منه أصوات الكلمات التي تسحر خياله. مثل هذا الطفل هو الذي سيصبح المستهلك لأنواع كثيرة من الكتابات ومن بينها نص السوق الذي يقرأ لتزجية الوقت وللعادة عند أولئك المصابين بفيروس القراءة والذي نحن منه، في الوطن العربي، معافون والحمد لله! نص السوق الذي تتحدث عنه لا يمكن أن يكون له وجود في مجتمعاتنا؛ بفعل الرقابة بمختلف أنواعها ودرجاتها. دلني على دار

> **بعض الأعمال الروائية لم تقرء إلا عن مسافة زمانية بعيدة لأنها متقدمة عن شروط إنتاج المجتمع**

نشر، في الوطن العربي، تغامر بأن تخرق المحظورات الثلاثة (الدين والسياسة والجنس) فتنشر هذا النوع من الكتابة الذي لا يكون إلا في صميم المحظور! أما الكتابة لشريحة معينة، كشريحة المراهقين، فإنها تجربة أثبتت محدوديتها في العالم العربي؛ لأنها لم تلامس المحظور الذي هو عامل انتشارها في أوساط تلك الشريحة نظرا إلى فترة مرورها بمرحلة التمرد. ثم إن اللغة التي يكتب بها هذا النوع تحتاج قاموسا خاصا من المسميات الجديدة والدخيلة والسوقية وتحتاج مدونة من السياقات العابرة والمتحولة بحكم التعامل في الاتصال بما يحقق الفائدة والغاية وقد تحتاج لغة قطرية أصلا إن لم تكن جهوية.

وأما النجومية فهي صناعة أخرى لا تقل إتقانا عن صناعة القراءة. لذلك فإن النجومية، في وطننا العربي، لم يحظ بها حتى الفائز بجائزة نوبل! هناك خلل يبدو معمما في حياتنا؛ لا أدل على ذلك من أجوبتي على أسئلتك!

أمام هذا الواقع المخلخل، ما الذي يبقى لي سوى أن أجعل لغتي تنتج نصها الخاص فأتنسى فيه أني إنسان عربي مهدد بأن يصير هو نفسه نصا من نصوص "الجوتابل" التي تتحدث عنها؟

■ **تفرّغت منذ مدّة للكتابة فهل تعيش منها أم تعيش منك؟!**

– كنت أجبتك، جزئيا، في سياق سابق. وأؤكد لك هنا أني لا أدعي حتى الحلم بأن أعيش من عائدات كتابتي، ولا أعرف كاتبا عربيا، أو أسمع عنه، يعيش من كتابته الأدبية فقط (ينبغي لي هنا الاحتراز ممن فازوا بجوائز ذات قيمة مالية معتبرة!). فأنا أعطي الكتابة، في الجزائر، من أعصابي ومن وقتي ومن جسدي ما أتصوره أن يكون رصيدا للغة العربية كي تستمر في الوجود علامة حضارية نتميز بها، كعرب، في معمعة العولمة المجتاحة. ولتعش مني الكتابة ولتتعيّش عليّ إن كان ذلك يرضي ضميرنا الجمعي بأن نقاوم الزوال! فكم كتاب وفنانين وعلماء ماتوا عند عتبة الفقر فكانت أعمالهم من بعدهم شراء لضمير الإنسانية لا يقوم بثمن!

■ **بماذا تطالب الرواية لحظة ممارستها، هل تطالبها بقول الحقيقة وفضح المسكوت عنه، وهتك المستور أم تطالبها بواقع بديل، واقع غنائي لتقاوم بها واقع الفجيعة؟ ماذا تنتظر منها تحديدا؟**

– أنتظر من روايتي أن تقولني أنا: فكل كاتب كما يُعتقد لا يكتب في نهاية الأمر إلا عن نفسه! أن تقول قناعاتي الفلسفية ورؤاي الجمالية، أن تقول غضبي وإخفاقي وخوفي وحزني: فأنا الشتات المبعثر بين شخوص أعمالي كلهم على ما هم عليه من خير وشر إن كانت هذه الثنائية وحدها كافية وأنا ضمير السارد الناطق بلساني المؤرجح بين الموت وبين الحياة! لست أدري إن كنت أنا الذي يطلب شيئا من الرواية، لحظة كتابتها، أم كانت هي التي تتحول ذاتا لغوية بديلة عن ذاتي الفيزيقية، لتمارس عليّ، بكامل شرفها وهيبتها، فعل التكتيب فتجعلني أنا الإنسان المنطوق نفسه بالمحظور والممنوع والمنهي عنه؟ إنما كانت الرواية، في ظني، لتغني نكبات الإنسان؛ فهي ملحمة النثر بامتياز! وهي شعر الإنسان المعاصر.

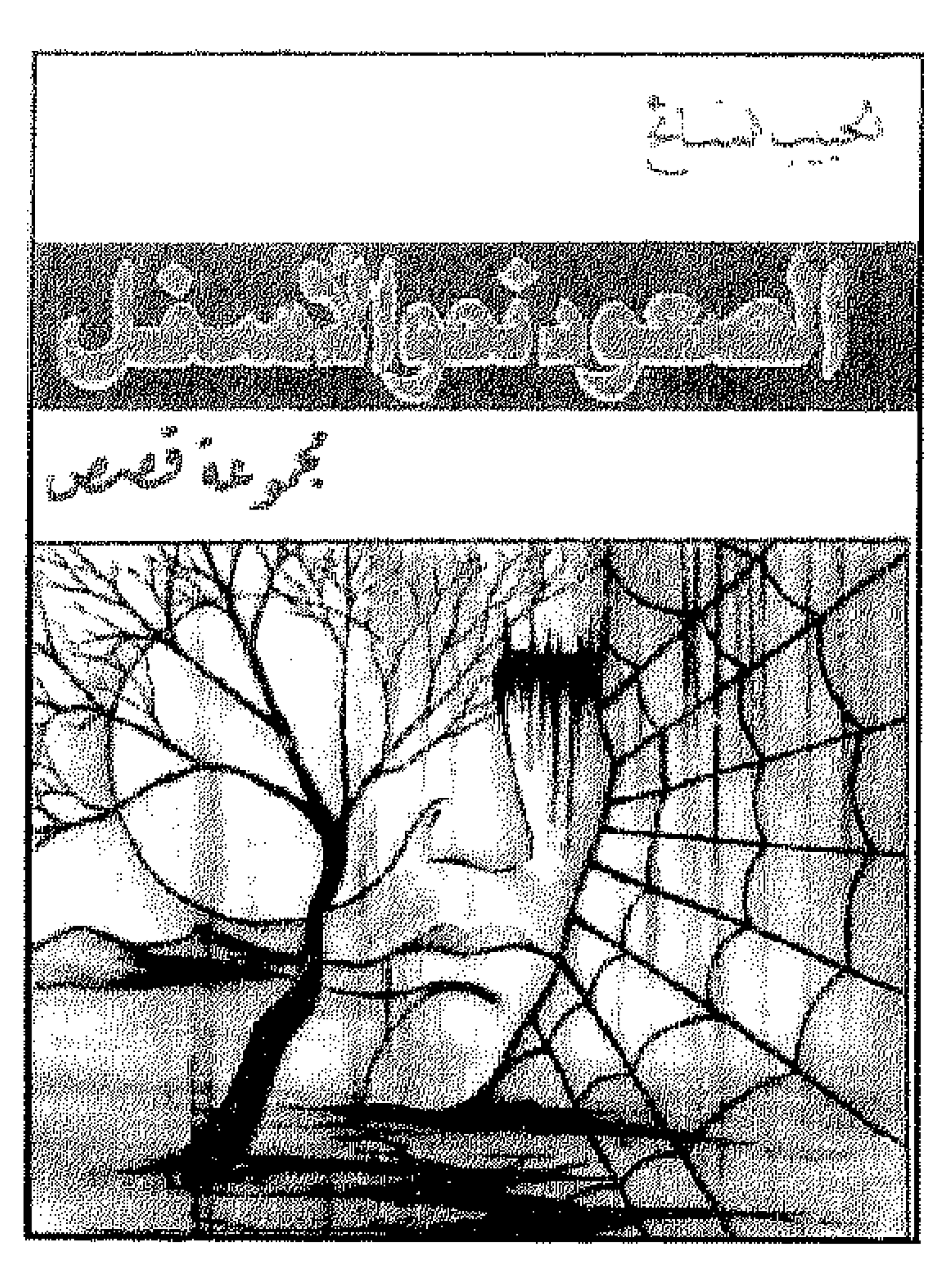
ولعلها، كجنس، أن تكون خلخلت رتابة بقية الأجناس الأخرى بقدرتها الاستيعابية. ها أنت تستطيع أن تختزل العالم زمانا ومكانا في رواية؛ الرهان الذي لا يقدر عليه جنس أدبي آخر ولا فن من الفنون الأخرى إن لم تكن السينما! من هنا صعوبة الإجابة عن سؤالك بقدر من التحديد.

■ حدثني كاتب جزائري من جيل التسعينيات أنه قرأ روايتك الأخيرة "تلك المحبة" ولم يفهم منها شيئا. هل يحزنك هذا؟ ما الذي جعله لم يفهم شيئا حسب رأيك، هل ذائقة تلقيه التي تكلست بتعودها على نصوص المتعة هي التي حالت دونه ونصوص اللعنة؟!

– في ثنايا سؤالك إجابة أتفق معك عليها؛ ذلك أن ذائقة تلقي ذلك الكاتب تكلست فعلا، كما تقول، بفعل الاستسهال الذي يطبع حياتنا وبفعل الجاهزية التي تدمر، بالكسل، قدراتنا.

هذا الكاتب الجزائري – من جيل التسعينيات – المسكين، أشفق لحاله؛ لأنه من الجيل الذي حدثتك عنه في إجابة سابقة والذي تعلم في مدرسة جزائرية أعطته كل شيء وحرمته أن يتعلم القراءة! يحضرني بشأنه، هنا، سطر شعري لمظفر النواب يقول فيه على ما أذكر: "يا ابن الشحن السلبية، بطاريات حزنك فارغة! فماذا أفعل؟"

أخجل من أن أقول لك إن على هذا الكاتب "التسعيني" أن يجرب قراءة عشرات الكتب التي قرأتها فأثثت بها موضوع "تلك المحبة" وأن ينحت، طيلة أربعة أعوام من كتابة "تلك المحبة" لغة ينسج بها رواية مختلفة التشكيل ليحصل له ارتقاء درجة من درجات سلم صعود نص مثل "تلك المحبة"! مثل الكاتب الذي تتحدث عنه سيقضي شطرا من عمره في الوصول إلى التفريق بين ذكر النخل وأنثاه قبل أن يصل إلى أسماء التمور، ثم إنه سيقضي بقية حياته كي يجد اللغة السردية التي بها يصف قصرا من قصور أدرار. هذا، إن لم يكن مضطرا إلى أن يتعلم عناصر الجملة المركبة! فأنا لا يحزنني أمر ألا يفهم نص "تلك المحبة" بقدر ما يؤكد قناعتي في أني أعيش، فعلا، غربة. و"طوبى للغرباء!". لعل الغربة عامل فاعل في الدفع بعملية الإبداع نحو



آفاق السمو. "تلك المحبة" نص ذو بعد لغوي وإنشائي واستعاري وثيماتي يربك نسق القراءة السائدة. وهو نص يطرد من مجال فضائه الحيوي تلك النصوص التي تخونها فحولة الكلمات.

■ هل تشعر ونصك بنوع من الغربة أو الاغتراب في زحمة هذا الركام من الأصوات والنصوص المدقعة؟!

– ها أنت تطرح سؤالك الذي يزكي قناعتي السابقة في أن نصي: بدءا من "ذاك الحنين" والتحاقا بـ "تماسخت" وصولا إلى "تلك المحبة" خاصة، يحيا في شموخ غربته مثلما أحياها في إباء. أنا ونصي نحيا في مجتمع يتجافى عن القراءة! وليست رسالتي أن أتصور لهذا المجتمع كيف يتصالح مع القراءة.

اسمح لي أن أسوق لك، هنا، ما حدث يوم منحوني جائزة الإبداع للرواية في ملتقى عبد الحميد بن هدوقة: لم يتفضل سوى ثلاثة من الأساتذة الجامعيين هم الدكاترة بوشوشة بن جمعة من تونس ومحمد تحريشي والسعيد بوطاجين من الجزائر، لكفاءتهم وأخلاقهم العلمية الأكاديمية، بتناول بعض من كتاباتي، من بين عدد كبير من الأساتذة الحاضرين الذين لم يجرؤوا على قراءة نصوصي برغم أن الدعوات التي وجهت إليهم كانت تتضمن محورا خاصا بأعمالي؛ لا لسبب سوى أن كتابتي، كما همس في أذني، تخرج كلية عن قوالب القراءة الجاهزة وتحتاج إلى آليات مقاربة مختلفة؛ نظرا إلى القطيعة المحدثة مع الإنشاءات السردية السائدة في الجزائر خاصة، وأكثر من هذا إلى معرفة؛ بدءا باللغة! إنها الدرجة القصوى من الغربة المحزنة ولكن الجميلة؛ لأنك تشعر أنك غني بهذا التفرد الذي يرفعك فوق العادي فتوافر بنصك متعة ليس ألذ منها لغة اللغة التي تنسج الحكي!

■ كثيرة هي الروايات العربية التي نقرؤها فلا نظفر بعلامة واحدة على الفضاء الذي أنتجها. فهي نصوص حالمة تلوك الليالي الحمراء وتتضخم بالنهود والشفاه والقبل والآهات فيخرج منها القارئ مهزوما، مكلوما، خجولا، كمن تورط في دخول شارع للدعارة غير أن روايتك تطرح سؤال الجسد بطريقة مغايرة تماما. سأحتفظ برأيي لأسألك كيف تحضر الجنس والجسد في رواياتك؟ هل هو حضور ضروري في الرواية لتحقق روائيتها؟!

– أدعوك إلى سماع هذه المقتطفات الخارقة بجماليتها لشيخ العارفين ابن عربي والتي أوردتها في "تلك المحبة" في سياق سردي عن الحب: "ولما أحب الرجل المرأة طلب الوصلة، أي غاية الوصلة التي تكون في المحبة، فلم يكن في صورة النشأة العنصرية أعظم وصلة من النكاح، ولهذا تعم الشهوة أجزاءه كلها، ولذلك أمر بالاغتسال منه فعمت الطهارة كما عم الفناء فيها عند حصول الشهوة." كما أدعوك، في السياق نفسه، إلى سماع هذا الحديث النبوي الذي يرويه شيخ العارفين: "حبب إلي من دنياكم ثلاث: النساء والطيب وجعلت قرة عيني في الصلاة." واسمع تأويله الخارق الجمال في السياق دائما: "لأن المرأة جزء من الرجل الذي هو كلها، فمتى ما عرف الرجل هذا اقترب من معرفة خالقه، والمرأة هي نفس الرجل فإن عرفها عرف نفسه. ومن عرف نفسه عرف الحقيقة. (وقال): الرجل كون والمرأة عناصره، وإنما الحب الحنين. فإن أحب الرجل فكأنما حن الكل إلى جزئه، وتحن المرأة إلى الرجل كما تحن إلى وطن..." (تلك المحبة. ص ص ٢٩٤-٢٩٥).

سعيت دوما إلى أن تكون كتابتي عما هو مشهد "جنسي" ليس فحسب سامية التصوير نبيلة المقصد مسوغة سرديا، ولكن ذات قدرة لغوية مجازية وحقيقية

على تمرير ما هو "عيب" وجعله مستساغا. فأنت حين تقرأ مشاهد "جنسية" عند الجاحظ أو التوحيدي أو غيرهما بغرض التفريج، أو عند النفزاوي نفسه لغرض ديداكتيكي تحس أن ذلك صادر من مؤسسة عينية تملك سلطتها الأدبية التي ترفعها عن أن تسقط في الإثارة. ثم اقرأ كلام الفقهاء عن النكاح والوطء! أخلاقي لا تسمح لي بأن أنزل كتابتي إلى درك الإيروتيك وأمرغ لغتي في حمأة البورنوغرافيك. ففي "تلك المحبة" ما يقرب من فصل عن المرأة في الصحراء (البيضاء والسمراء والسوداء والمفاضلة بينهن جنسيا) وعن جسدها، كتبته بلغة نحتها نحتا من قاموس أصحاب المخطوطات؛ حتى ليبدو ذلك كأنه من مخطوطة فعلا والتي أوهم بها القارئ في السياق، كي أرتفع عن مستوى العامة؛ فما ضاع عارف إلا بين العامة!

كما في "تلك المحبة" مشهد طويل عن شخصية شاذة جنسيا (خنثى) أملاه السياق السردي للرواية أرهقت كثيرا في تسويغه فنيا ولغويا لأني حرصت الحرص كله على ألا يبدو شيء من المشهد مستفزا أو مثيرا؛ لأني أزعم أني رسمته بحيث يضطر القارئ إلى أن يشفق على تلك الشخصية بفعل التأثير اللغوي الذي مارسته. ألم يقل:"وإن من البيان لسحرا!"؟ نصوصي، كما تكون قرأتها أنت شخصيا، مؤشر عليها بعلامة الفضاء الذي أنتجتها فيه: ثيمة ولغة واستراتيجية! فالجسد، في كتابتي، هو استغوار لذاتي شخصيا، إنه نسغ ذاكرتي فأنت لا تتذكر أو تحس أو تتألم أو تحلم إلا بوسيطة جسدك. جسدك هو الذي يتحول بؤرة الكتابة ذاتها لحظة الكتابة! وأنت لا شيء يعلقك بامرأة سوى جسدها. ثم، أليس نحن لا نكتب إلا لننشئ جسدا؟ ثم، مرة ثانية، ألا نكون، في نهاية المطاف، نكتب لأن في حضورنا جسد امرأة أحببناها؟

بكلمة أفصح: أليست الكتابة وأشكال الفنون الأخرى سوى تَقْدِمة لامرأة نرغب في أن نفنى في جسدها؟ وماذا في الجنة أجمل وألذ من جسد الكواعب الأتراب؟ وهل في لغة غير اللغة العربية كلمة أدعى إلى الشهوة من "الطمث"؟ إن لم تكن الرواية شكلا من أشكال الفتنة فماذا تكون؟ إن الجنس، بهذا المعنى عندي إذاً، وكذا الجسد، ليس ضروريا حضوره فحسب ولكنه مهم لتوازن نصي إن كان نصي فعلا مشهدا يزخر بالحياة كما نعيشها، كما نحلم بها، أو كما هي مقموعة فينا! أنت تراني مرة أخرى على يسار كثير من زملائي الكتاب المكرسين في الجزائر حين يتعلق الأمر بالتفرد حتى في مسألة الجنس. لا أحب أن أكون النسخة، بأي حال! فإما أن يكون نصي متنا أو مخطوطة، كما يصفه صديق شاعر، وإما أن أخرس. لهذا أعد نفسي هامشيا! وتأكد من أنني سأحسن الانسحاب إن قلتني الكتابة!

> **الروائيون في المشرق العربي مهددون بنكسة ترميهم إلى ما تحت جرجي زيدان**

■ لقد أصبحت الرواية الجزائرية أكثر تاريخية من التاريخ بحكم رهانها على نقل الحقائق والواقع بينما تحوّلت كتابة التاريخ في كل الوطن العربي بفعل سياسة القمع والتزوير أكثر روائية لما انسرب فيها من خيال وأحلام وأوهام. هكذا استحال المؤرّخ روائيا والروائي مؤرّخا. كيف تقرأ هذا الوضع الانقلابي لمشهد الكتابة العربية؟!

– الروائيون في المشرق العربي، خاصة إلا قليلا منهم مهددون بنكسة ترميهم إلى ما تحت جرجي زيدان! ذلك بفعل رومهم ثنائية الخطاب الرسمي وتبنيهم ازدواجية الموقف الذي هو من سمات البورجوازية الصغيرة، وجوّز لي استعارة هذه الصيغة من تراث الأدبيات اليساري! ولأنهم مرتبطون بما هو إعلامي، ولأنهم أيضا، بحكم وظائف كثير منهم الرسمية، ملزمون بالتحفظ، ولأن شعوبهم، أيضا، لم تدفع بعد بالدم ثمن الانعتاق من الطغيان السياسي الأحادي. أنت تدرك أني لا أتهرب من الإجابة عن سؤالك المحرج إذ أقلب لك على الروائيين!

أما الروائيون في الجزائر فإنهم، بفضل الفدية الدموية التي قدمت للانعتاق من الأحادية ومن التكميم ومن الرقابة البوليسية على الإبداع، صاروا أكثر عرضة لضغط اليومي المتحول؛ فكأني ببعضهم يخشى زوال الحدث فيروح يسجله كما لو أنه مؤرخ يجمع مادة كتابته التاريخية قبل أن يصدر بشأنها رأيه القيمي؛ نظرا إلى ترسب خطير أصاب ضمائر المشتغلين على التاريخ في الجزائر والذي يعود إلى الحقبة الأحادية التي كانت تقول بالشرعية التاريخية (والثورية والدستورية، وكدنا ندخل الشرعية الدينية، ولا نعلم الآن أي شرعية نعيش!) التي تمنع أيا كان من المؤرخين أن يعلن حقيقة تمس بصورة النظام وبخطابه.

ومهما يكن، فأنت تعرف أن الروائي والمؤرخ كليهما ينهل من مصدر الحدث نفسه؛ غير أن الروائي يعطي نفسه حق تخييل ذلك الحدث بل أن يضيف إليه جزئيات لم تحدث إطلاقا فيتم قبولها على أنها من صميم موضوع الحدث، على عكس المؤرخ الذي يخشى ما يخشاه أن تغويه نفسه بأن يضيف إلى الحدث ما يجعله عرضة للتكذيب. فالروائي يقولها ويمضي. أما المؤرخ فإنه يظل قيد مسطرة العقل وتحت سيف الرقيب.

نحن في الوطن العربي، بفعل ما هزنا ويهزنا، أمام حقيقة واحدة: أن نعيد صياغة وجودنا بشكل تراتبي يمنع التداخل ويتيح الاختصاص ويفصل بين السلطات فعلا. ولن يتأتى ذلك إلا بأن نقر أننا أخطأنا التقدير في ضبط عوامل نهضتنا وأننا، بناء على ذلك، ملزمون بأن نوافر عوامل جديدة لنهضة جديدة.

أرى الرواية من بين أهم تلك العوامل؛ لأنها الجنس الأدبي الوحيد القادر على التعبير بالضمير الجمعي ويصور النفس الجماعية؛ تجاوزا لمرحلة الشعر. يجب أن نتعلم كيف نتقبل الوخز الصادر من ذاتنا. الرواية أكثر الأجناس إحداثا للألم؛ لأن تشكيل الوجدان العام لا يتم إلا بالرواية وفي الألم.

■ ترى ناتالي ساروت أنّ "الواقع عند الروائي هو المجهول، هو المحجوب، هو الوحيد الذي تتوجّب رؤيته" فكيف يرى السايح الواقع؟ هل هو هذا الشيء الذي

نخترقه كل لحظة أم هو ذلك الغيب الذي يخترقنا ويجهّز لنا توابيتنا في آخر الطريق؟

- الواقع، عندي، هو الزائل، والكتابة هي الباقي. وبين الواقع وبين الكتابة يقبع المجهول الذي أغامر نحوه؛ لعله لذلك تعد كتابتي صعبة ومشقية أحيانا لأني أختزل من فعل الكتابة عندي أن أنقل الواقع العياني. فإني أسافر، لحظة الكتابة، إلى واقع آخر ذي فضاء مختلف وأمكنة مختلفة لا يشكلها الزمان الذي نعيشه بل تشكلها الكلمات التي تعطي الزمان في النص أبعادا أخرى؛ بفعل الجهد الذي أبذله كي أكسر رتابته وخطيته. فعين الروائي وحدها تخترق الواقع العياني إلى ما بعده: المجهول! وقل محجوبه؛ لأن الواقع الآخر المجهول والمحجوب " الذي تتوجب رؤيته" يقبع في داخل الإنسان، والرواية حفر في عمق الإنسان. إننا لا نكتب إلا لنخترق ما يحجبنا عن عرينا: الموت عند مسلم مثلي هو العري الصامت لحظة التغسيل! فكل ما دثرت به نفسك في حياتك من مجد أو شقاء يزيله غسالك بفركة من يده لتعاد إلى التراب في خرقة بيضاء ثانية بعد خرقة قماطك. أعتقد أن نصوصنا هي أجمل ما تحتفي به جنائزنا. ومن العجيب أن تظل قبورنا التي تحوي رفاتنا متنقلة في نصوصنا وعبرها!

مفهوما المجهول والمحجوب يؤكدان زعمي أن الروائي نموذج آخر من سلالة الصوفيين: أعتبر كل نص أنجزه لمحة من كشف ذلك المحجوب. وما المحجوب إن لم يكن الحقيقة؟ ولكن من المحجوب عن الحقيقة الكلية إن لم يكن الإنسان الذي يطغيه الرفاه وينخره الطمع؟ الزهد عندي أن أكتب نصا أرى من وراء كلماته عريي فأدرك أني التراب.

■ **ما يجمع بين "ذلك الحنين" و"تلك المحبّة" أمور كثيرة ولعلّ التدقيق في صياغة العنوانين يفضح أولى تلك الصلات. ما علاقة النص الأخير بالنص السابق؟ هل قصدت كتابة رواية نهرّية؟؟**

- ما يجمع بين "ذاك الحنين" وبين "تلك المحبة" القاموس اللغوي الذي أدعي أني علّمته (علامة) ببصمتي. فإنه من حقي أن يكون لي أثري في جغرافية اللغة السردية! ولكنك، وأنت تقرأ "تلك المحبة"،



تتبين التدرج النوعي الحاصل على مستوى القاموس نفسه إذ يأخذ مدى الانتشار الأفقي. فالعناوين، في كلا النصين، هي تراكيب واردة، كما هي، في سياق النصين، لم أقصد، مسبقا، إلى أن تكون هي عناوين الفصول؛ بل وضعتها وضعا في نهاية الإنجاز تماما. إن الفارق الهائل والمحدد بين "ذاك الحنين" وبين "تلك المحبة" هو المكان أو قل الأمكنة - ولو أن الفضاء متشابه! - والكتابة، كما تعرف، هي المكان وليس الفضاء؛ أي أن النص يتشكل لغة وصورا ومشاهد من المكان الذي تحيل إليه الحدث الذي تشتغل عليه، والحدث نفسه ينمو في المكان. فأنا وأنت نكاد لا نتذكر مما نقرأه من روايات إلا مكانها أو أمكنتها.

نصوصي مفارقة بعضها بعضا: تستطيع أن تقرأ كلّ نص على حدة من غير أن يداخلك بغيره أو يجعل قراءتك إياه استمرارا لغيره السابق أو اللاحق، كما هو الشأن عند بعضهم: حتى لتجد نفسك تدور في جو نص واحد بعدة عناوين يصدر في شكل شلال، كما تقول، على فترات.

خذ "زمن النمرود" و"الخيانة" (التي ستصدر) و"ذاك الحنين" و"تماسخت" و"تلك المحبة" تجد نفسك تقرأ نصوصا مستقلة يدمغها اسمي، طبعا، ويربط بينها خيط تجربتي الإبداعية، تأكيدا، ولكن يفصل بينها وعيي بضرورة أن يكون كل منها تجربة لغوية ومكانية ومعمارية مختلفة. ثقتي في هذا السياق كاملة!

بعض الكتاب، نظرا لنهرية كتابتهم، ينسون هم أنفسهم، قبل قرائهم، عناوين أعمالهم فلا يذكرون إلا واحدا، على الأقل، لأنه متميز. مثل هذا الوضع لن يحكمني إطلاقا؛ لأني مقل، كما ذكرت أنت سابقا، وإقلالي يمنحني أن آخذ المسافة الكافية بين عمل وآخر؛ لأني لست متعجلا على مجد لا يصنعه نصي وحده بتفرده وتميزه، كما أحب أن أكرر! ما يقتل كاتبا هو أن يبدع نصا واحدا ثم يروح يكتب حواشيه وهوامشه ويحسبها نصوصا جديدة، أو يروح كمن يدخل على نص موسيقي تعديلات يظنها غير النبيه أنها موسيقى أخرى؛ وإن هي إلا نسخ.

■ **بالرغم من هذا التراكم الذي تشهده النصوص الروائية الجزائرية التي تدّعي أنّها تقول زمن المحنة. فإنّي عندما أمعن النظر فيها لا أعثر على معاناة الإنسان الجزائري بقدر ما أعثر على صور لمعاناة أصحاب تلك النصوص وأصحابهم من المثقّفين والمتثاقفين. أمّا الإنسان الجزائري البسيط والذي كان أبرز ضحايا ذلك الانهيار فلا أعثر له على وجه. هل فعلا كما يبدو لي كانت تلك النصوص تقول محنة المثقّف لا محنة الإنسان؟؟**

- انطباعك، إن لم يكن تقويمك أو حكمك، يبدو أول وهلة صحيحا ومصيبا تماما؛ بل يدفعني إلى أن أجيبك: أجل! ولكن لعل تلك النصوص قالت محنة المثقف أكثر مما قالت محنة الإنسان. وأرجو أن تقبل مني هذا الاحتراز.

الظاهرة التي تغيب عناصرها عن إخواننا، في الجوار، وفي المشرق، والتي طالت المثقفين الجزائريين والكتاب منهم خاصة هي حال الإحباط بفعل فشل التجارب الاجتماعية السياسية في الجزائر التي أصابتهم فقوقعتهم في ذواتهم. وكانت المحنة التي أصابت الجزائر درّعت تلك القوقعة لأنهم وجدوا أنفسهم فجأة في العراء من غير ستر؛ لأن أفكارهم التي ناضلوا من أجلها لصالح فئات اجتماعية معينة لم يتم تبنيها وكنستها همجية الشارع، كما وجدوا أنفسهم من غير حماية من أي جهة.

ولعل ما أصابهم بالجرح أن يسكت

من حولهم إخوانهم المثقفون والكتاب في الجوار وفي كامل الوطن العربي، إلا ما كان صادرا من صداقات محدودة جدا؛ بل وأن يتفرجوا على موتهم! أعرف أصدقاء ارتدوا عن خطهم العربي، بل وصاروا يكتبون بغير اللغة العربية! وهذه إحدى مآسي المحنة! اسمح لي أن أحدثك قليلا عن نفسي: من وجدته عضدا لي في محنتي غير عائلتي وبعض الأصدقاء القليلين جدا جدا في الجزائر وفي المغرب وفي تونس؟ يجب أن تعرف أن من رهنّا شبابنا للتضحية من أجل أن يكون لهم السكن والعمل والكرامة، في السبعينيات خاصة، هم أو أبناؤهم من طاردوا فينا دمنا! لمن يكتب، إذن، واحد مثلي هذا قدره؟ ولكن برغم ذلك تبقى قراءة جميع ما كتب في خلال المحنة وعن المحنة ضرورية لاستصدار حكم ما على توجهها انطلاقا من انطولوجياها.

■ **الكاتب العربي مُتّهم بعرض أشلاء سيرته في رواياته نتيجة عجزه عن كتابة سيرة صافية، وقد عثرنا على كثير منك في روايتك "تماسخت" خاصة، انطلاقا من تجربتك، لماذا هذا التلوين الأوتوبيوغرافي أو التذويت؟ هل هو علامة على ثقل التجربة الذاتية للكاتب أم هو دليل على إفلاس الخيال؟ أم أنّ قدر العمل الروائي أن يخون الخيال مع تجربة الحياة؟**

– الحقيقة التي حدثتك عنها في إجابة سابقة عن أحد أسئلتك، والتي مفادها أن الكاتب لا يكتب إلا عن نفسه– كما قيل–، أتوسل بها لأؤكد لك أني لا أقصد، بأي شكل، أن أبعثر مكبوتات ذاتي في ثنايا نصوصي؛ فأنا متوازن! ويوم أحس أن ميقات كتابة سيرتي الذاتية قد جاء سأكتبني روائيا بصراحة وبصفاء. ولكن يبقى من حق الكتابة عليّ، نظرا لعقد الشرف بيني وبينها، ألا أضن عليها بما يعطيها نكهة الذاتي. فإنه من قوة الخيال أن تبعث نفحة منك في نسيج نصك الذي تكتبه من داخلك لخارجك فلا تورّم جسده. أنا كتبت "ذاك الحنين" من موقع الانهيارات كما كتبت "تماسخت" من داخل دوامة المحنة، وما زلت أكتب من عمق الجزائر بلون دم الجزائريين، ولا أزال على سلم الخوف، ولكن في درجة أخفض. فإنه ليس تلوينا أوتوبيوغرافيا، ولكنه يتماس مع ما هو تذويت، أني كتبت "تماسخت" بذلك الشكل، وإلا ما عُدت نصا من عمق المحنة عن المحنة، ولكنه مختلف عن بقية نصوص المحنة الأخرى؛ بفعل حمولته الفكرية والفلسفية والتاريخية: تاريخ سفك المسلمين دماء بعضهم خاصة!

الخيال في الرواية، في مجتمعات كمجتمعاتنا، هو القدرة العصبية والكفاءة الشعورية التي تستشعر بها التحول على مناغمة الفكري والمعرفي واللغوي بما هو تجربة شخصية في الواقع وتشكيلها في نص يصبح هو البديل الجميل أو المؤلم عن الواقع القبيح أو الكاذب.

■ **أنت منعوت بغواية السفر، حدّثنا عن جانب الرّحلة في تكوينك، هل أضاف السفر إلى تجربتك الإبداعيّة؟**

شخصيا أكتب لأصدقائي أولاً لاعتزازي بقراءتهم إياي

– خذ في "تماسخت" وصفي لقصبة تونس أو دار الكاتب أو بعض الأمكنة في الرباط تجد لي عينا أخرى تختلف عن عينك أنت أو عن المغربي. ومن المؤكد أن كاتبا من غير الجزائر حين يصف الجزائر سيراها بعين غير عيني: هذه إحدى إضافات السفر إلى التجربة! ولكن الأهم منها أن تعرف الناس وأن تقترب منهم وأن تستمع إليهم وأن تنتبه إلى أصواتهم وتتمعن حركاتهم وأن تقرأ في غضونهم وأن تظل على قدر رفيع من احترام مشاعرهم. فمن خلال غيرك الذي تلقاه في سفرك وتتعرف إليه أو تخالطه أو تعاشره تعرف الذي كان ينقصك في نفسك؛ فأنت ستظل جزءا غير مكتمل ما لم تترحل وتسافر كي تكمل بمعرفة الناس نفسك. هذا أعظم ما علمني إياه السفر، على محدوديته!

وها أنت حين تأتي لتكتب عن الإنسان تجد دائرة إحاطتك به واسعة بقدر يجنبك أن تخطئ التقدير. وتأكد من أنك ستصبح تكتب، أيضا، لمن تتعرف إليهم في بلد غير بلدك؛ لأن الكتابة، في جانب منها، هي للأصدقاء أولا. فأنا شخصيا أكتب لأصدقائي الذين أعتز بقراءتهم إياي؛ فهم مسوغ الكتابة عندي. وهم مبعث دفئك في لحظات قرس عزلتك. فأنت لا تستطيع، في رسالة إلى صديق، أن تقول أي شيء، بأي شيء! وهذا أبعد ما يكون تناقضا في كلامي؛ لأنه سبق أن قلت لك إني لا أكتب لقارئ مفترض، فإن الكتابة بهذا المعنى تحركها المحبة لا شيء آخر!

ثم، إن ما جعلني أتفرغ من عبء الوظيفة والتزاماتها هو أن أتحرر لأسافر أنى شئت وحيثما شئت من غير طلب إذن مسبق من أي جهة أو شعور بهوس العودة للارتباطات المهنية أو الرسمية. أكشف لك أني مغبوط على هذه النعمة! ولا تنس أن لقبي، زيادة على دلالة التعبد، يحمل دلالة الرحلة.

أصارحك بشيء يبقى في حلقي: تصور ما ذا كنا سنجني من كتابة رحلاتنا، كما نعيشها نيئة وفي زمانها ومكانها وضمن جنسها كأدب رحلة، لو كانت وسائل إعلامنا العربية مفتوحة على الاختلاف ومستقلة فعلا ونزيهة التحرير وذات شجاعة على تحمل المخاطرة! إن "الآخر" قرأنا فعرفنا وهيأ لنفسه فينا أسباب السيطرة بوسيطة من أخطر الوسائط: أدب الرحلة والاستكشاف! ولن يكون مطلوبا من العربي، حين يسافر في وطنه العربي، سوى أن يذكر أن ذلك هو كله؛ بصفته هو جزءه.

■ **ولكن رغم هذا الولع بالسّفر فإنّنا نراك متعلقا بالمكان الأمّ، مكان الإقامة والذي تمثله مدينة "سعيدة" التي نشأت فيها، هل تشبه هذه المدينة نصوصك؟ أحدس أنّها مدينة انزياحيّة واستعاريّة، ومدينة متمرّدة انعكست في شخصيّتك وفي نصوصك. فهل في هذا الحدس شيء من الصّواب؟**

– توزعتني أربع مدن: مدينة معسكر، التي أنتمي إليها (فأهلي من قبيلة عربية شريفة النسب استوطنت المنطقة) وولدت في إحدى بلداتها الفلاحية الصغيرة إلى اندلاع ثورة التحرير(١٩٥٤ وكان عمري أربع سنين) التي أجبرت عائلتي في حوالي (١٩٥٦) على الفرار من بطش الجيش الفرنسي الذي قصف بيتنا

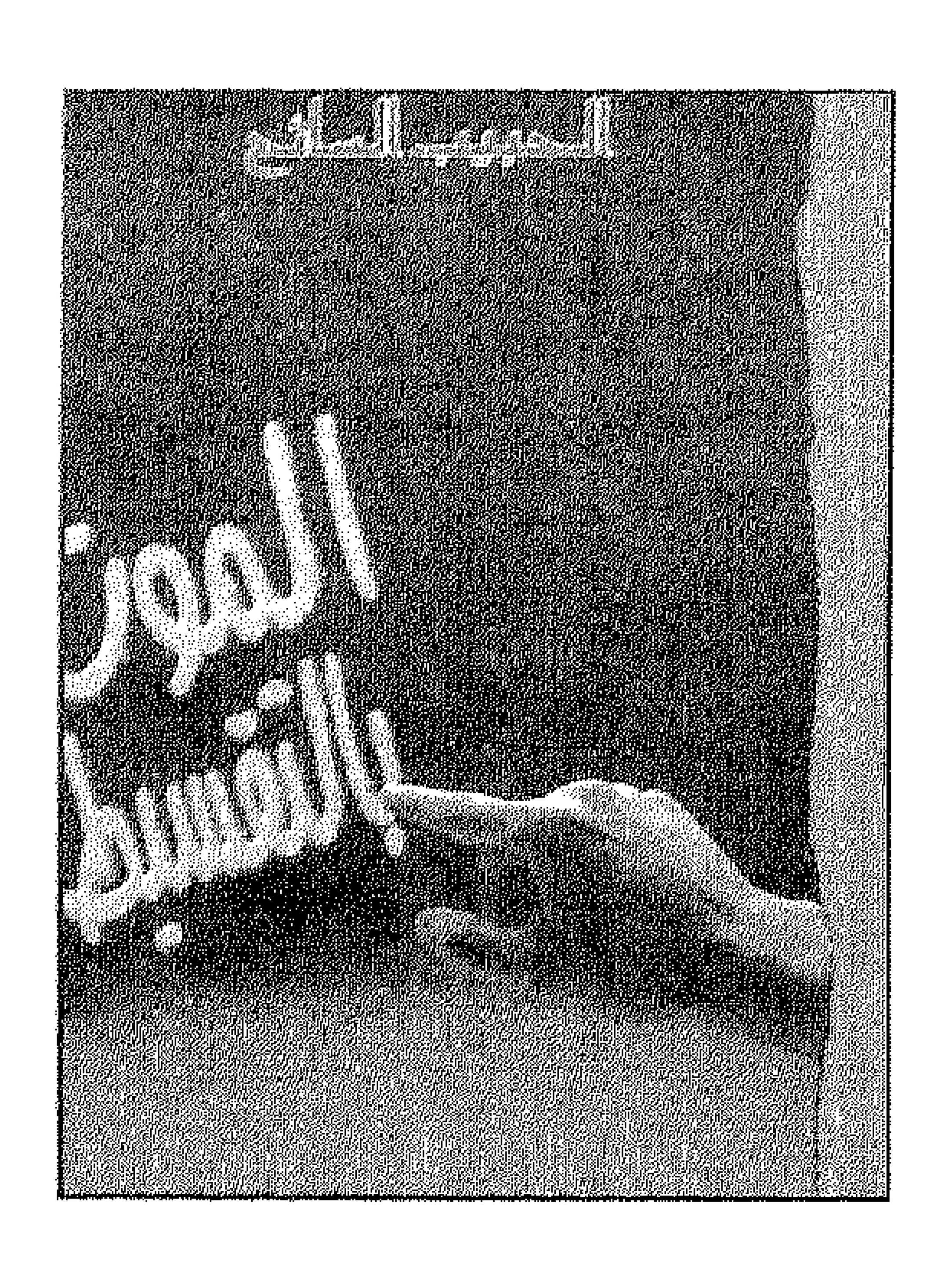
وهدمه؛ لأن بيتنا كان مركزا للمجاهدين بحكم قربه من جبل جدنا سيدي عيسى الذي لا يزال إلى اليوم وقفا على آل أولاد سيدي عيسى.

ومدينة وهران، التي انتهى إليها فرار عائلتي (أمي وأبي المطلوب من الاستخبارات الفرنسية، أما أخواي فقد التحقا بجيش التحرير وهما شابان فاستشهد أحدهما وبقي الآخر مجندا إلى أن رابط على قناة السويس ضمن الجيش الجزائر الذي أسهم في حرب ١٩٦٧) وأما أختاي فقد زوجتا في سن مبكرة جدا خشية الاغتصاب، على أن أخي الأصغر مني رتب عند خالي، وهكذا كنا تمزقنا مثل غالبية العائلات الجزائرية وقتها! وكان لا بد لي أن أعود إلى وهران في السبعينيات لأتابع دراستي العليا. ففي الجامعة انفتحت لي نوافذ على بدايات الكتابة! ولعلني كتبت عن وهران (قصصا قصيرة وفصولا كاملة من "تماسخت") ما لم يكتبه غيري من جيلي عنها (ولا حتى ألبير كامو في الطاعون!).

ومدينة سعيدة، التي دخلناها من وهران قبيل الاستقلال والتي استكملت فيها طفولتي واستنفدت فيها مراهقتي وبذلت فيها شبابي وأعطيتها من كهولتي ما جعلها تذكر بي وتسافر في كتاباتي. فإن أولى قصصي القصيرة كانت عن سعيدة. و"زمن النمرود" هو النص المكاني بامتياز عن مدينة سعيدة. أما "ذاك الحنين" فهو النص الذي استعدت به من مدينة سعيدة، مدينتي الأخرى، سعيدة الأخرى التي خربتها يد الحماقة وأتلفت فيها آثار طفولتي ومراهقتي فعدت بلا ذاكرة فيها: إني سأحيا حانقا على من تسبب في تدمير معالم تذكاراتي في سعيدة.

أما مدينة أدرار، في أقصى جنوب الجزائر الغربي، فقد كانت منفاي الاختياري ومنسكي وموطن أمني الذي افتقدته في التسعينيات، هناك في الشمال، بفعل همجية الحماقة التي سببت محنة الجزائر.

في أدرار، عرفت الله! وثمة اكتشفت ذاتي فأعدت سؤالي عن كنهي فوجدتني بهذا الجواب: إنسان عار من كل أسمال الغرور، فقير إلى المعرفة فرحت أقرأ، بلا لغة فانكببت على النحت. أدرار، مدينة



أعطتني ما لم تعطني إياه تلك المدن الثلاث مجتمعة: علمتني الصبر، وشربتني لذة الإنصات والاستماع وأرتني كيف أسمو على ما يسفل بغيري حين فتحت لي الشساعة التي عرفت فيها أني جزيء، مجرد جزيء سابح في كون لا يحد.

وربما تكون أدرار فرشت لي إلى باب الحقيقة! أنا مدين لأدرار بالوشاح الذي زينت به كتاباتي، "تلك المحبة" خاصة! والذي هو نص لها ولسرها الذي مكنتني من جزء منه.

■ **وصفت زمن الثمانينيات بـ"زمن النمرود" فبأيّ الصّفات تصف هذا الزمن الجزائري والعربي اليوم؟**

- تجاوزْ عني أن لا أكرر، هنا، أبلغ الأوصاف التي نطق بها مظفر النواب في وصف الزمن العربي!

أما الجزائر فإن زمنها، أكثر من غيرها، آيل إلى اندثار إن استمر وضعها على وتيرة التدهور المريعة التي تشهدها: إني ألمح هنا إلى التدهور الحضاري بفعل عمليات السلخ والمسخ التغريبية التي تطالها في وجدانها. لا أعثر في ذهني الآن سوى على هذا الوصف "زمن العنقاء". فهل نحن قادرون على أن ننهض من رمادنا؛ فما أحرقنا أنفسنا إلا بأيدينا؟

■ **في "زمن النمرود" أدنت سلطة الاستقلال وفي أعمالك الجديدة تدين الواقع السياسي المعاصر بساسته ومعارضيه، هل يمكن للرّوائي أن يكتب خارج فضاءات الاحتجاج؟ ألا يكون الرّوائي كائن الأزمات؟**

- يجب أن تعرف أن السلطة التي نصبت نفسها كنظام صبيحة الاستقلال(١٩٦٢) هي التي صادرت الحريات وحلت الأحزاب وحظرتها فدخلت في السرية وكممت الصحافة المستقلة وكرست الزعامة ثم وقع الانقلاب عليها (١٩٦٥) بزعامة أخرى دسترت شرعيتها.

وللتاريخ، كانت السلطة على عهد بومدين (١٩٦٥-١٩٧٨) من أقوى ما عرفته الجزائر مركزية في تاريخها المعاصر. أعترف لك أني ابن شرعي لنظام تلك السلطة: فبظل توجهات ذلك النظام على ما في هياكله ومؤسساته وإولياته من خلل وفساد وأخطاء فادحة استطعت، مثل غيري من ملايين أطفال الجزائر الخارجين من دمار الحرب، أن أشق طريقي نحو التعليم والمعرفة وأحمل في صدري مثلا ناضلت في سبيله: إقامة العدالة! فإن روائيي الجيل السبعيني المكرسين، حاليا، هم خريجو مدرسة ذلك النظام. ولا مزايدة! وكان يمكن أن يكون قدر كثير منا التشرد أو الانحراف أو امتهان أعمال أخرى لن تجعل منا، أبدا، كتابا لو لم يتم انتهاج النظام الاشتراكي في تلك الشروط التاريخية: لأننا من عائلات متواضعة الحال أو فقدت ما عندها في سبيل الثورة، فهناك عدد من الكتاب والقصاصين والشعراء هم أبناء شهداء! لذا، لما بدأت بوادر الانحراف تلوح كنت من أول الكتاب، من جيلي، من رفع صوته بالشجب. فكانت "زمن النمرود" التي قطعت شعرة معاوية كما يقال.

قلت لك سابقا: أنا أجد نفسي الآن هامشيا! وهو وضع ممتاز أحسد عليه؛ لأني أقمته من توازني الأخلاقي خلال الهزات التي تصيب الروح خاصة. وضع يسمح لي بأن أصدع بما أؤمن به أنه الحقيقة: الواقع نفسه يرضى مني إدانته؛ لأني لست مدينا له بشيء.

أما السياسي فإنه إن لم يكن يحترمني فهو يهابني لأني أستطيع أن أقول ما يكون التفكير فيه بالنسبة إليه مفزعا. من حقي أن أشجب السياسي، روائيا، لا عن طريق بيان سياسي أو

موقف عقائدي منحاز ضده لغيره؛ فأنا أسعى جهدي ألا تغويني لعبة السياسة. أحب أن أبقى في سموي عما هو متحول.

■ **لاحظنا في روايتك شكلا من أشكال النّبوءة لما جرى في تسعينيات الجزائر حين تقول في "زمن النّمرود": « الجزائر في فهمهم بقرة جاموس، ويوم يَيْبَس ضرعها يمصّون دمها». هل يعني هذا أنّ الروائي يشتغل في عمله بعقليّة المفكّر والسياسي الذي يقرأ مستقبل الكائن؟**

– الكتابة، كما أعيشها في لحظات انكتابها، تجلٍّ من التجليات ؛ ذلك بما تَحُول إليه ذاتي من صفاء وذهني من شفافية! يحدث أن أخترق بتوتري النفسي، بفعل تلك القوة الخفية التي تسكنني، حجاب الواقع فأرى من ورائه، من غير أن أقصد الرؤية في حد ذاتها، قبسات مما أتصور أنه واقع: فقد يكون وقد لا يكون! لا أتصور الكاتب استشرافيا وهو لا يشتغل في هذا الاتجاه بأدوات الاستشرافي العلمية! ولو أن الكاتب، لقراءاته وكفاءته ومعرفته وموهبته وصنعته، يبدو في عمله الروائي مؤهلا لأن يحدث بخياله الروائي أحيانا ما لا يحدثه المفكر أو السياسي بعقله. وبديهي أن يحتاج الروائي إلى عقل مركب؛ لأنه منشئ! فليس سهلا أن تبدع، من بياض، عالما بفضائه وبأزمنته وأمكنته وشخوصه: أي الحياة المتخيلة التي حين تشكلها الكلمات فتقرأ تصير كأنها البديل عن الحياة العيانية!

■ **انطلقت في تجربتك الروائية بنصّ "زمن النمرود" وتواصل هاجس تفجير الزمن وتحويل وجهته في كل أعمالك اللاحقة حتى أصبحت نصوصك أشبه ما تكون بالنوتات الموسيقيّة. فهل في هذا الاهتمام بالزمن رغبة في مراضاته وقد أوسعت المكان (تماسخت، سعيدة، ادرار، طنجة، تونس) حبّا وشغفا أم هو الإيمان بأنّه لا قيمة للمكان خارج تخوم الزمن؟**

– أنت لا تسأل بفطنة عظيمة بقدر ما تقرأ بحدس كبير! ما قرأته، شخصيا، من نصوص روائية جزائرية وعربية جعلني أقف على حقيقة هي: هناك خوف ينتاب أصحاب تلك النصوص من كسر المعيار السردي؛ كأني بهم شعراء لا يزالون ينشئون بمعيار العمود الشعري المحكم بضوابطه كما حددها النقاد القدامى. إنك تعاين كأنما هم يخططون لأعمالهم، مسبقا، كي تتدرج في أثناء الكتابة حسب الوحدات والمراحل الأرسطية! لذلك أجد أن غالبية نصوص الروائيين العرب تعليمية أو تحريضية أو دعائية (وأنا لا أبرئ نفسي من هذا في "زمن النمرود"!)، مخضعة قسرا لتلبي ذائقة معينة ذات نسق خطي. فأنا حين أكتب أنطلق منطلق التضاد مع الكتابة السائدة (وأنا أقرأ ما يكتب من رواية وقصة قصيرة في الجزائر خاصة من غير انتقاء؛ إلا ما لا يقع تحت يدي؛ لأني أحس نفسي ملزما أخلاقيا بذلك!). يلذ لي أن أهدم تلك الكتابة بأن أمارس التفكيك على نصي الذي أكتبه بحيث أرفض من ذاتي الكاتبة أن تنسجم مع رتابة الزمن وخطيته ومع الكتلة المكانية ومع قولبة الشخوص: إن الشخوص في كتابتي، مثلا، لا تكتمل ملامحهم إلا عبر النص كله؛ فأنت تضطر إلى أن تقرأ النص كله كي تستطيع تجميع جزئيات الشخصية! ولكن، أيضا، مع اللغة المتعيشة على لغة الآخر! إني أبحث عن لغتي في الأغوار والمروج والفصوص التي لا تزال فيها بكرا. متعتي، أنا شخصيا، أن يقرأني قارئ فيحس من كلماتي ما يحسه بقلبه من موسيقى السماع ومن أنغام الحب. نحن نحس الزمن لأننا نرى المكان ونتحسسه؛ فلا زمان خارج المكان! ولكن المكان المتحول؛ أي المكان الذي نبدله بحركتنا. لذا، فإننا كلما سافرنا شعرنا بالزمان يتسع من حولنا وأحسسنا أنفسنا أكثر انتشارا فيه! الزنزانة مكان لا تستطيع تبديله؛ لذا فإنك تعدم الزمان فيه. فأقسى عذاب لك أن تفتقد الإحساس بالزمن!

> **المرأة هي المخلوق الذي يجتمع فيه للرجل المكان والزمان فينسى أنه داخل أي زمان ومكان**

لست من الدهريين، ولكن اسمح لي أن أقول لك إن إحساسي بالزمن هو مبعث شعوري بالموت! وأتصور أن قبري نفسه سيتحول، من كونه مكانا، إلى زمان!

وتبقى المرأة هي المخلوق الوحيد الذي يجتمع فيه للرجل المكان والزمان فينسى أنه داخل أي زمان ومكان! إني حين أكون في حال الكتابة أشعر أني ذلك الرجل!

■ **قضّيت ما يقارب الأربع عشرة سنة صامتا قبل أن تكتب روايتك الثانية لماذا كل ذلك الصمت، هل صمتّ أم "أصمتوك"؟ كيف تفسّر هذا الصمت؟ ماذا كان يقول؟**

– كلا! لم أكن صامتا. صوتي ظل مستمرا بيني وبيني. إنما قضيت أربع عشرة سنة أنتظر أن تصدر لي روايتي الثانية "الخيانة" التي حدثتك عن مآلها. وبدلها صدرت لي "ذاك الحنين" (١٩٩٧) بعد سبعة أعوام من إنجازها. وهي رواية، لسعادتي، تقرأ دائما كأنها تصدر لتوها؛ لأنها نص لا يطبق عليه الزمان. في ظروف الخيانات بأنواعها والتواطؤات والردات يصبح الصمت شجاعة أخرى! لحظات صمتي الحقيقية هي تلك التي أحاور خلالها ذاتي. ما أنهيت نصا من نصوصي إلا صمتّ بعده فترة كي أسمع نفسي التي أكون، غالبا، خارجها وقت الكتابة.

هناك نوع آخر من الإصمات تعرضت له: المراقبة التي طالت نصوصي! أما الحسد والبغض وغيرهما مما يفزع بعض الزملاء الكتاب في بعض الجامعات وفي بعض الصحف فإنه رد فعل نفسي ينم عن ارتباك لديهم ؛ أملك من الثقة ومن سعة النفس وصفاء السريرة ما يجعلني أتجاوز عنه؛ لأن عالم الكتابة، مذ كانت الكتابة، موسوم أكثر من ذلك بالضغائن والأحقاد. صمتي الآخر يقول، أحيانا، غضبي وحزني حين أصاب بحال احتباس كتابية!

■ **هل أنت الآن في حالة صمت أم في حالة كتابة؟**

– الكتابة حال صمت قصوى! بل هي أشبه بحال استكنان بامتياز!

فكم نتشابه مع الحيوان، نحن الكتاب، في عزلتنا ووحدتنا وصمتنا وآهاتنا وغنائنا القصير، القصير جدا، وفي لغتنا التي نقولها بلغة اللغة!

الأعداد

ممدوح عدوان

كنت أظن أنني لم أعد أطيق الأرقام. فحتى أرقام تلفونات أصدقائي أنساها مثلما ننسى كلنا أرقام تلفونات بيوتنا.

ولكنني مؤخراً قرأت كتاب "في ظلال العدد - إيقاعات الوجود" لكمال القنطار. ففوجئت أننا شئنا أم أبينا نعيش في عالم من الأرقام.

وليس الأمر مرتبطاً بالثورة التكنولوجية المعاصرة، بل الأمر يعود إلى فجر التاريخ، ومنذ أن حاول الانسان فهم الطبيعة والحياة حوله.

لقد بدأ الأمر من الاستنباطات المصرية واليونانية القديمة من عالمي الهندسة والفيزياء. وعندما توصلوا إلى الجبر توصلوا إلى العدد كمفهوم مجرد.

ويصول كمال القنطار ويجول بين الفلسفات والمعتقدات القديمة ليخرج بعلاقات قوية بينها وبين الأرقام، وإليكم بعض تداخلات الأرقام في حياتنا وتاريخنا.

فالعشرة هي العدد الكامل الذي يضاعفه الإنسان مع أعداد اخرى أو من ضرب العدد في نفسه. والانسان يميل إلى الابتعاد عن "الفراطة". فيقول: جيش من خمسة آلاف أو عشرة آلاف محارب. ولا يعنيه كثيراً أن يدقق إذا نقص هذا الرقم عشرة أو ثلاثة وعشرين. وهناك الوصايا العشر، وتركك في الدنيا دوياً كأنما - تداول سمع المرء أنمله العشر".

ولكننا هنا نقفز بسرعة إلى العدد الكامل. ولنبدأ بالأعداد الأولية.

فالواحد يقودنا فوراً إلى التفكير في الله "الواحد الأحد"، وفي الديانات التوحيدية. والواحد هو أصل الأعداد كلها.

والاثنان: يأتينا من ثنائية الأرض والسماء والليل والنهار والموت والحياة والرجل والمرأة والشباب والكهولة.

والثلاثة: هي الأثافي التي يقوم عليها توازن الكون. ثم الثالوث المقدس، والطلبات الثلاثة من المارد والمحاولات الثلاث في كل أمر. ثم "الثالثة ثابتة".

والأربعة: المربع المتوازن والعناصر الأربعة والجهات الأربع. ومن التيه في سيناء أربعين سنة إلى الأربعين حرامي مع علي بابا.

الخمسة: وهي حاصل جمع العددين ٢ و٣. وقد انتبه الإنسان إلى هذا الرقم من مراقبة أصابع يديه. إلى المخمسات في الشعر (الموشحات بشكل خاص). وهناك تعويذة الكف، والأغوال أو الآلهة الأسطورية ذوات الخمسين رأساً (١٠ ضرب خمسة) أو القصور الأسطورية ذوات الخمسين باباً. وقد يمزج الإنسان بين عددين، مثل فعل هيريون رب الشمس الإغريقي الذي اقتنى سبعة قطعان من الشياه، في كل قطيع خمسون رأساً.

الستة: خلق الله الكون في ستة أيام، وفي السابع استراح. والرقم ٦ هو حاصل جميع أعداده الأولية (١، ٢، ٣). وهناك مجلس العقدانية عند القرامطة، والذي يضم ستة أشخاص، وراءهم ستة من "الشائرة". ولكن هناك سكيللا الأسطورية ذات الستة رؤوس، وعدد الوحش عند يوحنا هو ٦٦٦. والشكل السداسي لندف الثلج.

أما السبعة فهو أكثر الأرقام إدهاشاً. السموات السبع والسبع أرضين والاستراحة في اليوم السابع.. "بنينا فوقكم سبعاً شداداً" وجهنم لها سبعة أبواب لكل منها جزء مقسوم" - كما جاء في القرآن الكريم. وسبع سنابل ثم سبع بقرات عجاف في حلم فرعون، والسبعية في الاسلام والمسبعة القرمطية.

لن أستطرد أكثر من هذا. وأنا لم أذكر إلاّ شذرات صغيرة من المعلومات الغزيرة التي في الكتاب.

فالكتاب يقع في ما يقرب من خمسمائة صفحة (صادر عن وزارة الثقافة السورية). وفيه جولات في المذاهب والفلسفات والأديان والنظريات.

ولكنني لا أملك مديحاً له إلاّ القول أنه أجبرني أن أقرأه من الغلاف إلى الغلاف، أنا الذي لا أطيق الأرقام.

وقفة مطولة مع الشاعر التونسي الميداني بن صالح:

ماجد السامرائي - العراق

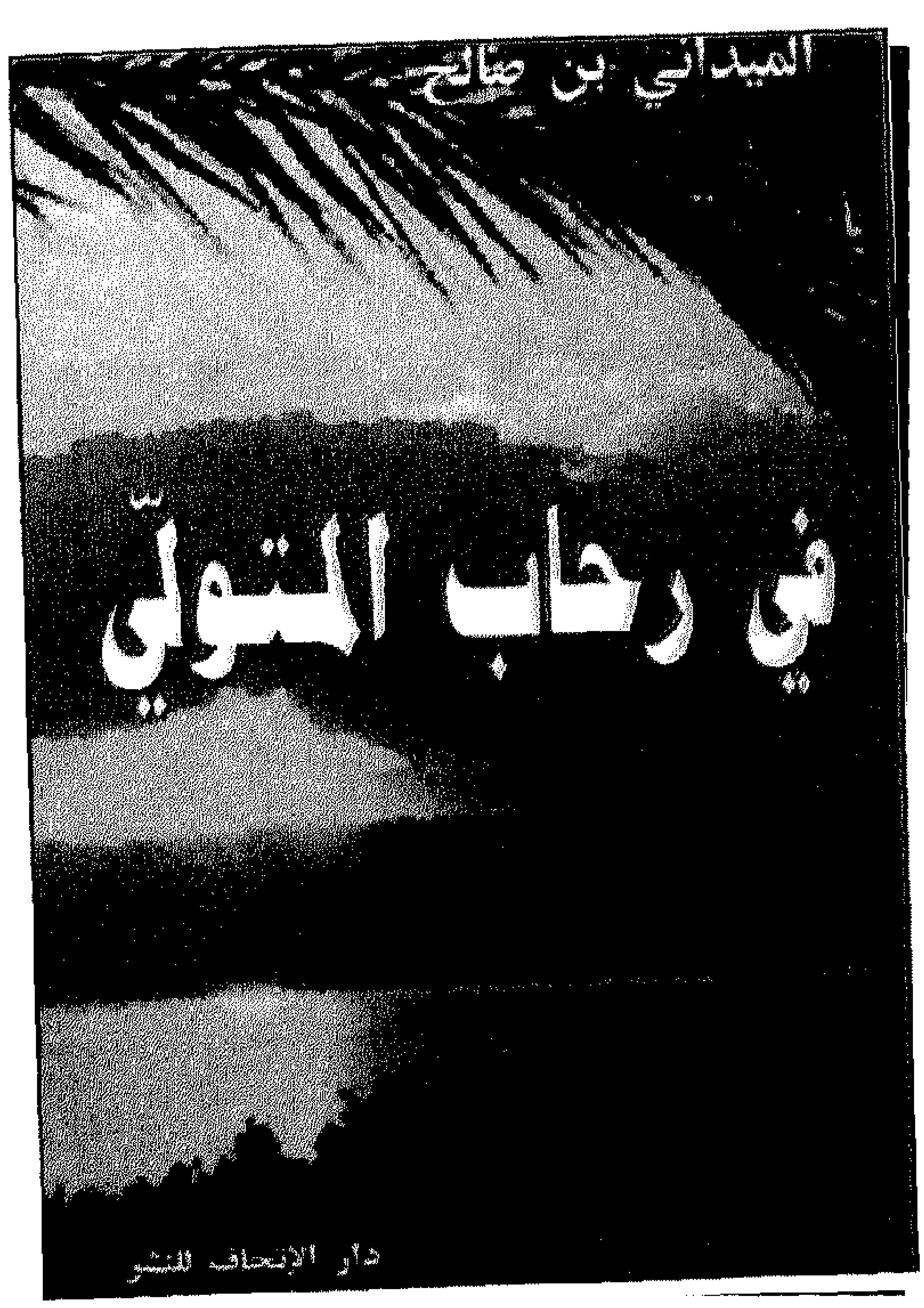
الخطوات الأولى في الرحلة بدأت من هناك

حين تطلب إلى الشاعر التونسي الميداني بن صالح أن يقدم لك الجانب الأهم في سيرته الشخصية، وفي ما اتخذت حياته، وبالتالي شعره، من مسارات، وتوجهات، وتحوّلات.. فإنه إذ يتحدث إليك عن تونس، ومدينته الصغيرة (نفطة) الواقعة في أقصى الجنوب التونسي، حيث وُلد ونشأ وتعلّم.. إنما لينقلك، في حديثه هذا، إلى بغداد التي جاءها طالباً جامعياً، دارساً التاريخ، في خمسينات القرن الماضي، يوم كانت بغداد مدينة تاريخ وثقافة وسياسة.. تحفل بالشعراء والأدباء والفنانين وكبار السياسيين، مفكرين وقادة، مما جعل حياتها اليومية "حياة فاعلية" بامتياز..

يحدثك عن الشعراء وعن الشعر الذي كان في أعلى ذرواته.. وعن لقاءات المقاهي التي كانت تتحوّل إلى "منتديات ثقافية".. كما يحدّثك عن حركة الفن التشكيلي، والحياة الإنسانية، وعما كانت تلك المدينة تتحوّل به / ومن خلاله إلى مدينة أدب وفن وسياسة يوم كان للسياسة مستواها الوطني والقومي، وللسياسيين مواقفهم المحسوبة بدقة، خوفاً من التاريخ!!

يحدثك عن تلك الحياة بامتيازها، يوم تلقّت مواهبه فرعتها ودعمتها.. ومنها يعود ثانيةً إلى تونس، ومدينته الصغيرة في أقصى الجنوب التونسي، التي غادرها فتىً وعاد إليها شاباً، بكل ما في الشباب من عنفوان الحياة، والحيوية، وقوّة الإرادة، وما يحمل من معان جديدة في الأدب والفن يسعى إلى تحقيقها.. مقدّماً نفسه، من هناك، شاعراً بامتياز، يدرك سرّ صنعته، ويحمل هموم أمته، ويتواصل مع أعسر دروبها وأصعبها التي عرفت باسم "دروب النضال"، على كل ما يلاقيه المرء فيها من خيارات صعبة، وتحديات، واحتمالات

وبفعل هذا كله، فبقدر ما كانت شخصيته "شخصية واقعية" في فكرها وفي ترسمات الطريق التي اختار، فمشى.. بقدر ما كان شأنه في هذا شأن معظم جيله رومانسياً، مثالياً، مع مسحة واقعية واضحة وشديدة التركيز.. إذ جسدت هذه العناصر، باجتماعها وتفاعلها "شخصية الميداني الشعرية".. هذه الشخصية التي عمرها، في الشعر، أكثر من نصف قرن.. وبعد أكثر من نصف قرن ما يزال شاعراً قائلاً، وإنساناً حالماً، وسياسياً يستشرف الآتي..



حين سألته عمّا كان يعمل على تحقيقه في خلال هذا المسار الطويل، والصعب أيضاً.. أجاب قائلاً:

- في حقيقة الأمر إنّ المدّة التي قضيتها أحلم وأستشرف وأتطلّع تتجاوز النصف قرن. ففي سنة ١٩٤٨ كنت من بين مؤسسي "صوت الطالب الزيتوني" التي ناضلت وتظاهرت وواجهت الاستعمار من أجل تحديث وتعصير التعليم في "الزيتونة" وسقط منا عديد الضحايا والشهداء في "ساحة القصبة" إبان تلك الفترة الاستعمارية، أمام مقرّ الحكومة آنذاك.

بطبيعة الحال، لقد تعمقت تجربتي من خلال حياتي في العاصمة.. ثم عندما أصبحت معلّماً في منطقة المناجم.. في الجنوب.. واحتكاكي بالعمال في تلك الفترة الاستعمارية، ووقوفي على ما كانوا يعانون جراء ما يتعرضون له من استغلال من جانب "شركة فوسفات قفصة"، الفرنسية آنذاك..

ثم، أنا من بين من كتبوا الشعر لا للشعر خالصاً، وإنما كنت أتصوّر أنني من خلال ما أكتبه أمثل رسالة، أو أريد تبليغ رسالة، وأطرح طموحات وأشواقاً.. وهذه الطموحات والأشواق تتمثّل في ديواني الأول "قرط أمي" الذي تغنيت فيه بالأمومة، وبالصحراء، وتغنيت بعمال الأرض.. غنيت البطولة، وغنيت الحنين إلى الأرض. لقد عشت طفولتي، ومن ثم حياتي كلها مرتبطاً بالأرض.

■ هل فجّر هذا عندك شكلاً من أشكال الوعي، لنقل السياسي مثلاً ؟

- إنّ احتكاكي بهؤلاء العمال فجّر لديّ "وعياً طبقياً"، فالتحمت بهم عن حق وحقيقة، وتسلّمت مسؤولية نقابية في نقابة التعليم الابتدائي في الجنوب، في مدينة "قفصة".

وصـــادف الحظ فكنت من المحظوظين الذين سافروا إلى العراق في أول بعثة لحكومة تونس المستقلّة. فمن قبل كان الطلبة التونسيون الذين يلتحقون بالجامعات المشرقية يتمّ لهم ذلك عن طريق "مكاتب المغرب العربي" عن طريق المرحوم المناضل الكبير يوسف الرويسي الذي كان مسؤولاً عن مكتب المغرب العربي في دمشق. أما بالنسبة لي فإنّ الأستاذ الرويسي كان قد رشّحني لبعثة إلى العراق، ولكن بناءً على استقلال تونس فقد ألقيت هذه المهمة على وزارة التربية التونسية على عهد المرحوم الأمين الشابي شقيق الشاعر "أبو القاسم الشابي" فكنت من بين ستة طلاب تمّ ترشيحهم من قبل وزارة التربية القومية.. وكان ذلك العام ١٩٥٦. فالتحقت بجامعة بغداد، بكلية الآداب، وأصبحت طالباً في قسم التاريخ فيها.

■ وعلى أي الوجوه استقرّت تجربتك في بغداد، خصوصاً وأنّ حياتها، إبان تلك الفترة، كانت حياة بامتياز، في جميع جوانبها ؟

- تجربتي في مدينة "نفطة"، ثم تجربتي مع العمّال إيام كنت معلماً في "منجم مظيلة".. هذه التجربة أصبحت غنية وثرية ومتشعبة ومتنوعة من خلال تجربتي في العراق.. حيث انغمست في العمل المجتمعي السياسي الإيديولوجي، مع اهتمام كبير، وكبير جداً، بدراسة التاريخ وتاريخ الحضارات.. ذلك أنني كنت من بين المحظوظين، إذ درست على أكبر أساتذة المدارس التاريخية العربية (الدكتور عبد العزيز الدوري، والدكتور صالح أحمد العلي)، وأعتقد أنّ هذين الأستاذين الرمزين يمثلان قمة المدارس التاريخية. كما أنّ احتكاكي بعديد الشعراء والمثقفين العراقيين قد أفادني فائدة كبيرة، خاصة وأنني كنت مناقشاً مشاكساً ومتطلّعاً. تعرفت، يومها، إلى شعراء أصبحت لهم أدوارهم في الحياة الشعرية، كما تعرفت إلى سياسيين سيلعبون، في ما بعد، أدواراً في الحياة السياسية العراقية.

هذا كلّه فجّر في ذاتي طموحاً، وتطلّعاً.. فكنت أحلم بأنّ يوماً سيأتي على الأمة العربية تتوحد فيه، ويتكامل كيانها القومي، فتستعيد مجدها. وكنت أحلم بأنّ الطبقات الفقيرة والمسحوقة كما كان يجري وصفها ستمسك بمقاليد الأمور. وبقيت أعيش على هذا الحلم كتابة وتطلعاً واستشرافاً. ولكن...

في ديواني الأول تغنيت فيه بالأمومة وبالصحراء وبعمال الأرض والبطولة

■ ولكن.. ماذا؟ هل تجد أنّ ذلك الحلم قد انكسر، وتهاوت جميع الآمال آمالك وآمال الجيل ؟

- مع الأسف.. لم يتحقق شيء، أي شيء من هذا. فالتجارب القومية، أو المشروعات القومية، جميعها قد انكسرت، وعندما أقول "انكسرت" فأنا لا أعني، ولا أؤمن أنّ المبادئ والطموحات هي التي انكسرت.. وإنّما الواقع هو الذي انكسر، وقام بتكسيرها نتيجة عديد العوامل والأسباب التي تنبع من ذواتنا نحن، ثم من الخارج (أو ما يسمى بـ"الجغرا سياسية دولية" عظمى، أو بالمصالح الدولية) ممّا يحتّم على المثقفين العرب اليوم، وبكامل الموضوعية والشجاعة، أن يبحثوا، ويفككوا، ويحلّلوا العوامل والأسباب الذاتية الداخلية التي أدت إلى هذا الفشل.. ثم العوامل الخارجية. عليهم أن يقوموا بهذا بكامل الشجاعة، ودون غرور أو كبرياء، فنحن ندرك أنّ أي تحوّل في حركة التاريخ إنّما يبدأ بالعودة إلى الذات، ونقدها أيضاً، استعداداً لمرحلة جديدة، لأنّ التاريخ لا يتوقف، والحياة في حركة تصاعدية مستمرة.. وقد تفاجئنا بأشياء لا نحدسها.

■ إذا كانت هذه التفاعلات قد تحققت في نفسك وذهنك، وتفاعلت على النحو الذي ترسم معالمه.. فبأي اتجاه أثّرت في شعرك ؟

- اعتقد أنّ الطموحات والهموم التي كنت عملت من أجلها وكتبت، وبخاصة في الجانبين القومي والاجتماعي، قد فشلت، وسقطت، نتيجة عديد المعطيات..

■ لماذا ؟ وكيف تمّ هذا، بحسب تقديراتك ؟

- بحسب تقديري، إنّ العرب لم يحسنوا العمل في عديد القضايا، لعلّ من بينها: إننا فشلنا في جدلية الوطني والقومي والإنساني. لذلك أجد أنّه لا بدّ من إعادة النظر لبعث جدلية بناءة متكاملة بين "وطنيتنا" و"عروبتنا".. وبين أن نكون هذا، ونكون إنسانيين أي نؤمن بالقيم والثوابت الإنسانية الحضارية لقد كان هناك نوع من التقاطع بين الوطني والقومي، من جانب، وبين القومي والإنساني، من جانب آخر. هناك مبادئ إنسانية، كقيم الحرية والديموقراطية والتسامح وفصل الدين عن الدولة، وحرية المرأة، ورفض كل أنواع التعصّب. وأعتقد أنّ المشكلة التي عاناها العرب تنبع أساساً من العقل العربي.. فهذا العقل لم يتمكّن من أن يحسم قضايا أساسية وجدها مطروحة عليه، أو ماثلة أمامه.

المؤرخون الغربيون اليوم وبخاصة الأمريكيون منهم ينادون بنهاية الإيديولوجيا، ونهاية التاريخ. أنا شخصياً، وبالرغم من أنّني أجد أن الإيديولوجيا قد تقوقعت وتراجعت وانهزمت.. فإنّه لا يمكن للإنسان أن يعيش من دون بذرة إيديولوجية ولكن يجب أن لا تكون إيديولوجية انغلاقية أحادية أي أنّ الإنسان مهما تأدلج يجب عليه أن يقبل الآخر، ويقبل التعايش.. يقبل تعدّد الرؤى والتصورات.

■ ولكن هناك اليوم تعدّد في الإيديولوجيا، وفي النظر إليها

- الإيديولوجيا الحقيقية في عالمنا اليوم هي العلم والتقنية والعمل والجدوى علم يؤدي إلى تطورات تكنولوجية. ثم الإيمان بقدسية العمل. والعمل الذي تكون له جدوى. ضمن ماذا؟ ضمن مناخ مجتمعي متضامن. على أي أساس هو متضامن؟ على أساس الحرية والديموقراطية والتسامح والعقلنة وهنا أريد أنّ أضع كلمة "ديموقراطية" بين قوسين.. فأنا، شخصياً، لا أؤمن بنمطية الديموقراطية، أي أنّ التجارب الديموقراطية الموجودة في أوربا لا

تصلح لشعوب الجنوب، لماذا؟ لأنّ الديموقراطية هي عبارة عن إفراز لواقع المجتمع ببنيته الفكرية الاقتصادية الاجتماعية. فالديموقراطية ليست ملابس، أو أزياء نستوردها من باريس أو روما أو لندن.. لأنّ لكل مجتمع إشكالياته، ولكل مجتمع واقعه. وأنا أتحدث عن القيم في توجهاتها.

■ حين يكون الشعر هو قضية المثقف في هذا العصر فإنّه قد يحاول أن يجعل منه "معادلاً للحياة" في مستوياتها التي تحدثت فيها. فهل أنت كذلك؟

- من خلال آخر ما كتبت، عمدت إلى التركيز على بعض القيم، كقيم المواطنة والارتباط بالأرض.. وقداسة هذه الأرض.. ثم، من بعد ذلك، ركزت على العلم والمعرفة.. على العقلنة، والإيمان بقدرات الإنسان التي لا تحد، فأنا مؤمن بأنّ العرب في حاجة إلى التعاون.. إلى الإخاء الحقيقي، وعلى المحبة. لهذا أصبحت أتحرج من طرح الشعارات الكبرى (الوحدة العربية، مثلاً) وأدعو إلى الحدّ الأدنى من التعاون.

■ وكيف تجد وضعك الذاتي إزاء هذا الواقع؟

- إنّني أخجل.. أنسحق.. أعود إلى ذاتي.. وأودّ لو عدت إلى قريتي (نفطة) لأكون ذلك الطفل البسيط الذي يمشي حافياً، ولكن لا يحمل أي هم. أما الآن فأنا أحمل هموم الانكسار، وفشل التجارب.. أحمل ما يحصل في العالم بعد هذا "التفرّد الأمريكي". أجد عديد المثقفين، أو من ينتسبون إلى الثقافة، هم الآن في حالة انحسار أي أنّ رؤياهم محدودة.. هم في الزاوية. لماذا؟ لأنّ ما حصل في العالم لم يكن متوقعاً أن يحصل على النحو الذي حصل به..

■ وفي مواجهة ما حصل.. ماذا حصل عند المثقفين، بالمقابل؟

- هناك حالة تأمّل، تأمّل ومراجعة للنفس، وأنا، شخصياً، وبنتيجة ذلك، أرفع شعاراً يقول: "فلنرجع إلى حديقتنا"، علّنا نتمكن من المساهمة في تطويرها، وفي الاندفاع إلى أمام.

ربما كان هناك نوع من الخطأ. إنّ التجربة، أو التجارب والمشاريع القومية غلّبت السياسي على الثقافي الفكري. والتاريخ يعلمنا أن لا تطوّر ولا حضارة إلاّ بالثقافة. آن الأوان لأن نعطي الثقافة والفكر الدور البنّاء في أي تحوّل حضاري.

■ ولكن، دعنا نتوقف، ثانية، عند الذي تراه.

- "غاليلو" قال: "ومع ذلك فهي تدور". إنّ الحياة تتغيّر، وتتطوّر، وتتبدل. و"باسكال" يقول: "لا شيء يضيع في الطبيعة"..

أعتقد أنّ الهزائم، والنكبات، والمؤامرات، والتفرّد الأمريكي بالعالم لا يمكن إلاّ أن يحدث شيئاً في واقعنا الحالي. لقد بدأت أصوات ترتفع من هنا وهناك. إنّ بداية التململ ستخلق، أو تفرز، معطيات جديدة.

إنّ عالمنا الآن، مع الأسف، ليس عالم الاستقلال الأول.. ليست هناك دولة، أية دولة، أو مجموعة بشرية تجرؤ على القول: "أنا حرّة وأفعل ما أريد"، نتيجة تشابك المصالح، أو تناقضها وتضاربها. ومن خلال المتغيّرات التي ستحصل على المستوى العالمي (في المركز الأوربي، وروسيا، وفي الشرق الأقصى) لا بدّ أنّ تستفيد الدول العربية من ذلك. ومهمة المثقفين، هنا، كبيرة، وكبيرة جداً. في ماذا؟ في تحليل أسباب الفشل والنكسات.. في تحليل الواقع، والتخلّي عن الطموحات الرومانسية. أي يجب علينا أن نبدأ بالأقل القليل طموحاً في الكثير.

فلنرفع شعار التعاون والتضامن والمحبة بين الأشقاء العرب، وليتكاتف المثقفون العرب من أجل ثقافة عربية واحدة في طموحاتها وتوجهاتها، متعددة في خصائصها وروافدها.. من أجل بناء إنسان متأصّل ومتفتح أي لا يؤمن بالانغلاق على الذات، وفي الوقت نفسه لا يؤمن بالانضواء تحت وجود الآخر، عقلاني النظرة، يؤمن بأنّ للإنسان قدرات لا تحدّ انطلاقاً من قول الرسول العربي: "إنّ لله أناساً إذا أرادوا أخذوا".

■ أجدك لا تفصل الشاعر فيك عن المفكر في واقعه وقضايا عصره. فهل أنّ الرؤيا والعمل عندك يحضران في مستوى واحد؟

- لست انفصامياً. كنت أحلم كثيراً وأفكر قليلاً. أما الآن فأحاول أن أفكر كثيراً وأحلم قليلاً.

■ دعنا نعود إلى الشعر، فأسأل: ترى ما الذي بقي للشعراء في هذا العصر والعصر المقبل؟

- أعتقد أنّ الشعر قد بُعث اليوم من جديد.. ذلك أنّ ما حصل في العالم من زلازل ومتغيّرات أفقدت الإنسانية قيمها وأحاسيسها وأشواقها، بل إنسانيتها، بسبب الإرهاب الأمريكي والزواج اللاشرعي بين اليهودية العنصرية والمسيحية المتطرّفة، قد أسقط النظام العالمي، وانهار ما يسمى بالنظام العربي، وتفرّدت الولايات المتحدة بالعالم: إرهاباً وقهراً وظلماً، وكشّرت الصهيونية عن أنيابها المسمومة لبناء "دولة الميعاد" من النيل إلى الفرات.

في مثل هذه الحالات والأحوال تنهار الفلسفة، ويضمر الفكر، وينطلق الشعر: أشواقاً، وأحلاماً متجاوزة كل المعوقات لبناء عالم جديد وإنسان جديد تظلّله الحرية والقيم الإنسانية: عدالة ومحبة.

لقد علّمنا التاريخ أن قصّة الخلق البابلية، وملحمة كلكامش، وإلياذة هوميروس، وإنيادة فيرجل، تمثّل محطات انطلاق في تاريخ الإنسانية، وأنّ حضارة بابل، ونينوى، وأثينا، وفلورنسا، والحضارة العربية التي ترعرعت في أسواق عكاظ ودومة الجندل، قد مهّدت لظهور رسالة إنسانية حملها وقاد مسيرتها النبي العربي "محمد" (ص).

■ كأنّي بك ما تزال مؤمناً بأنّ الشعر والشاعر يمتلكان قوّة التأثير في الواقع، والتاريخ.

- عندما يقهر الإنسان، وتُسَدّ أمامه المسالك، ويصبح عاجزاً عن اقتناص ألق النجوم، فإنّه يضطر للعودة إلى نفسه، وإلى ذاته: يتحسسها آلاماً وأحزاناً، طموحات وأشواقاً، مشاعر وأحاسيس. فالحضارات، بل الفلسفات والديانات اعتمدت الحلم والخيال والأشواق والمغامرة: تطلّعاً نحو آفاق لا

تحـدٍّ. وبالنظر إلى انكسـار الإنسـان العربي وانسحاقه، بل انكسار الإنسان في عالمنا الذي نعيش بسبب ما حصل على يد "أباطرة العالم الجدد" كل هذه الزلازل والهزائم ستجعلنا، نحن العرب، وبخاصّة من يحملون أقلاماً شريفة، شجاعة، ويتمتّعون بضمائر حيّة، نرجع إلى أنفسنا، ونطرح عليها الأسئلة: لماذا انهزمنا؟ لماذا انسحقنا؟ لماذا رمتنا حركة التاريخ على هامش الحياة؟ أسئلة كثيرة: ألأنّ المثقف قد خان قضايا العدل والحرية والديموقراطية والتعدّدية وحق الاختلاف؟ أم لأنّ حكامنا قد باعوا تاريخنا بأثمان بخسة؟ أم لأنّ "قوّة الشر" و"رياح الغدر" القادمة من الغرب قد أعمت أعيننا، وخدّرت ضمائرنا، ومسحت أمامنا كل السبل والمسالك والممرات؟ أم أنّ هناك أسباباً أخرى كامنة، خفيّة وواضحة، لكنّ الشجاعة تعوزنا لكي نعرف أعداءنا القابعين في ذواتنا وبيننا؟

أتمنى لو أنّ من ينتسبون إلى الثقافة والإبداع والفن يطرحون هذه الأسئلة على أنفسهم، وسواهم، ويجيبون عليها، بالحبر الأحمر على الورق الأبيض.

إلاّ أنّ هذا سيحسم، إن عاجلاً أو آجلاً. فأمتنا العربية لا يمكن، أبداً ومطلقاً، أن تنسحق وترمى على هامش حركة التاريخ، ونحن ننتسب إلى هذه الأمة التي علّمت البشرية الأبجدية في بلاد ما بين النهرين، قبل أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، وعلّمت البشرية الحكمة من خلال أسئلة كونية طرحها "جلجامش"، وصديقه "أنكيدو". نحن من أسّس أول مكتبة في العالم مكتبة آشور بانيبال (سنة ٦٥٠ قبل الميلاد)، قبل أثينا، وروما، ولندن، وباريس. ونحن من نزلت علينا رسالة سماوية ابتدأت بكلمة "إقرأ"... ونادت بالعلم والمعرفة. ونحن أحفاد "المدرسة الاعتزالية"، والجاحظ، وابن رشد، وابن طفيل، والحلاج، ومحي الدين بن عربي، وابن خلدون نعتمد أرضية ثقافية حضارية إنسانية صلبة وبعيدة عن كل أشكال العرقية والعنصرية والطائفية الانغلاقية. طرحنا المبادئ الإنسانية قبل أكثر من ألف سنة على الثورة الأمريكية، والثورة الفرنسية، والميثاق العالمي لحقوق الإنسان.

■ **لكن جمهور الشعر يتراجع، وهو في انحسار مستمر، فهل تعزو هذا إلى اختلاف الحساسية بين الشاعر الذي يتبنى ويؤمن بمثل هذه المثل والقيم وبين الجمهور الذي يتابع الصورة، أكثر من سواها.. أم أنّ الشاعر وهمومه في واد، والجمهور ورغباته في واد آخر؟**

ـ أعتقد أنّ الأسباب التي جعلت للإنسان المعاصر عموماً، سواء على الساحة العربية أم العالمية، تعزى إلى اسباب متعدّدة، لعلّ من بينها: هيمنة ثقافة الصورة، والفضائيات، والمخططات الصهيو أمريكية، أو الصهيو عربية أمريكية، عن طريق الفضائيات، وأغاني الفيديو كليب، والقنوات الجنسية، والمسلسلات المثيرة والخطيرة، والضغوطات الاقتصادية الاجتماعية. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإنّ الشعر العربي عموماً، بعد الهزيمة الانكسارية لحرب حزيران ١٩٦٧، وفشل التجارب التنموية العربية من المحيط إلى الخليج، هذا، وغيره، قد بعث اليأس في نفسية الإنسان العربي، فأصبح لا يستشير المثقف، سواء أكان شاعراً أم قاصّاً أم روائياً أم ناقداً أم مفكّراً، إن كان للعرب مفكرون!

لست راضياً عن شعر اليوم لأنه هروبي واستسلامي وهامشي

من هنا تقلّص وانحسر روّاد الشعر، خاصة وأن أغلبية الشعراء بعد هذه الهزائم أصبحوا يكتبون بلغة مطلسمة، عمياء، لا طعم لها ولا نغم ولا رائحة..

إلاّ أنّني أحدس أنّ هذه الحالة مرحلية، وأنّ الشعر سيصبح، مستقبلاً، فاعلاً ومؤثراً ومثيراً. فالشعراء هم الذين سيحملون رايات التحدي والمواجهة، ويكحّلون الأعين بألق النور، ويمهدون دروب المستقبل أمام أشواقنا وطموحاتنا، نحن العرب، حتى نتمكن من أن نملأ حيّزنا على خريطة العالم، ونأخذ منزلتنا في حركة التاريخ.

■ **هل يعني هذا أنك راض عن شعر اليوم، وشعراء اليوم؟**

ـ أبداً، لست راضياً عن شعر اليوم لأنّه شعر هروبي، استسلامي، هامشي، لا يحمل أحزاننا وآلامنا وأشواقنا كبشر ضمن هذا الواقع العالمي المقيت.

■ **ولكن هناك شعر، في شعر اليوم، يستجيب لما تدعو إليه..**

ـ عندما قلت "لست راضياً"، فإنّ الإطلاق، كما يُقال، خطأ. والأحكام، كما قال "اينشتاين"، نسبية.

كنت صرّحت: "إنّ عهد الالتزام قد انتهى" ولكنني نقدت ذاتي وقلت مؤخراً: "إنّ عهد الالتزام وعهد المثقف العضوي سيعود، ويعود.. من خلال نظرة نقدية جديدة متجدّدة". فأنا، شخصياً، وإن طال عمري، سأكتب وأكتب عن الحرية والديموقراطية والتعدّدية السياسية ودولة المؤسسات والقانون، لا الدولة الدينية، أو الأسروية العشائرية، أو الطبقيّة البروليتارية. كما أنني سأتهم كما قال "دريفوس" غرب رُعاة البقر بأنهم أعداء للإنسانية بعامة، وأعداء للعروبة وللإسلام السمح بصورة خاصّة.

■ **لو أتيح لك أن تستأنف حياتك الشعرية من جديد.. فعلى أي نحو ستمضي فيها / وبها؟**

ـ سأبدأ بالانحياز المسبق للعمّال والفلاحين والمستضعفين والمقهورين، ولوطني الصغير، ووطني الأكبر الذي يمتدّ، نظرياً، من المحيط إلى الخليج.. وسأكون ريحاً صرصراً وسَموماً محرقاً للأنظمة الأسروية العشائرية القبلية الآفلة، ولدعاة الظلامية والتفويض الإلهي المقدّس الذين رصدوا أنفسهم وعملهم لتكفير الفكر وتكبيل الإنسان، فكراً وإرادة وأحاسيس.

■ **وأي غد ترى للشعر والشعراء؟**

ـ نحن، من يدّعون الشعر، سنرفع الغشاوة عن الأعين، ونبعث الأمل في النفوس ونكشف الأستار عمّن طعنونا في ظهورنا، ونغرس أشجار آمالنا بالنسغ الذي ورثناه عن الأمة العربية. فما قدمناه للحضارة الإنسانية من ثراء وإثراء قدمناه دون تعصّب أو انغلاق.

رواية الواقعية اللغوية عند صلاح الدين بوجاه

د. محمود طرشونة - تونس

لا يمكن الحديث عن التجارب الجديدة في الرواية التونسية دون التعرض إلى روايات صلاح الدين بوجاه. ولعلها من أولى النصوص التي قطعت مع مرحلة التقليد التي مرت بها الرواية التونسية منذ تأسيسها تقريباً إلى منتصف الثمانينيات إذا استثنينا بالطبع تجارب عز الدين المدني ومن قبله أعمال محمود المسعدي وقد اعتبرناها تأسيساً لمدرسة تونسية جديدة في كتابة الرواية. وصلاح الدين بوجاه لا ينكر انتماءه إلى هذه المدرسة بل يشير فقط إلى اختلافه عنها. وهذا أمر طبيعي بل ضروري لكل كاتب يريد أن يبتدع أسلوباً متفرداً يميزه عن السابق واللاحق.

إنه من أولئك الكتّاب الذين تسلحوا بثقافة جامعية متعددة الروافد، وجهاز نظري عميق، واختصوا في فن السرد إبداعاً ونقداً وتنظيراً وتدريساً، فتشربوا مقوماته وتشبعوا بنظرياته لا ليطبقوها تطبيقاً آلياً كما يدعي البعض بل ليستأنسوا بها ويحيطوا بخصائصها حتى يكونوا على بينة من حدودها فيتسنى لهم تجاوزها، وقد اطلعوا على عدد كبير من منجزاته لا ليحاكوها لأنهم واعون أنّ المحاكاة لا تنتج غير ظلال باهتة وأصداء مخنوقة، بل ليختلفوا عنها ويضمنوا إضافتهم إليها، غير عابئين بمن يرى أن المعرفة النظرية والاطلاع على البحوث النقدية يدخلان الضيم على الإبداع، فلا يكون الكاتب كاتباً في نظرهم إلاّ إذا جهل التنظير، وحاد عن سبل النقد، فتلك ذريعة من لم يتسن له التخصص في أي مجال وعول على الملكة وحدها، والملكة دون صقل ودون إثراء غير كافية للتجاوز، فهي بدونهما إلى ضمور فاضمحلال. لذلك ترى من اقتصر عليها قصير النفس، سريع الملل، قد يظهر على الناس بيتيمة، وقد يضيف إليها ثانية لكنها لا تخلو من فتور بسبب نفاد الطاقة وضعف المعاناة ومحدودية التجربة وقلة الزاد. لذلك ما فتئنا نذكّر بالآية الكريمة "قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون؟" وليس معنى ذلك أن المبدع لا يكون مبدعاً إلاّ إذا انتمى إلى الجامعة بصورة من الصور، كما يحلو للبعض أن يضلل الناس بمثل هذه المزاعم، فنحن أبعد ما نكون عن مثل هذا الانحياز الرخيص، فربّ كاتب كبير لم يتجاوز عمره الدراسي بعض سنوات، لكننا نرى أنّ من يكتفي بملكته ولا ينميها بإدمان الاطلاع على مقاعد الدرس أو خارجها فإنه يسير نحو الضحالة، وعكس ذلك فإنّ من يتخصص في مجال ما ويتعمق فيه تنظيراً وبحثاً، في نطاق نشاط جامعي أو خارجه، ليس بالضرورة خلوا من ملكة الإبداع كما يحلو للبعض أن يوهم به بل هو يُثريها ويزيدها صقلا. وقد اختار صلاح الدين بوجاه المعرفة لمعاضدة الإبداع فأحسن الاختيار.

١- المبدع الناقد والبرلمانيّ

نشر صلاح الدين بوجاه ما لا يقل عن تسعة كتب موزعة بين الرواية والقصة القصيرة والدراسات النقدية وأعلن عن أربع مخطوطات أخرى مقتصراً على ذكر عناوينها وهي على التوالي "قنطس وسكنجبير" و"حمام الزعبار" و"فوضى الطقس الآخر" و "أسفل خطّ الجحيم"، وبذلك صارت دينا بذمته ينتظر القارئ قضاءه ولو طال الأمد.



بوجاه

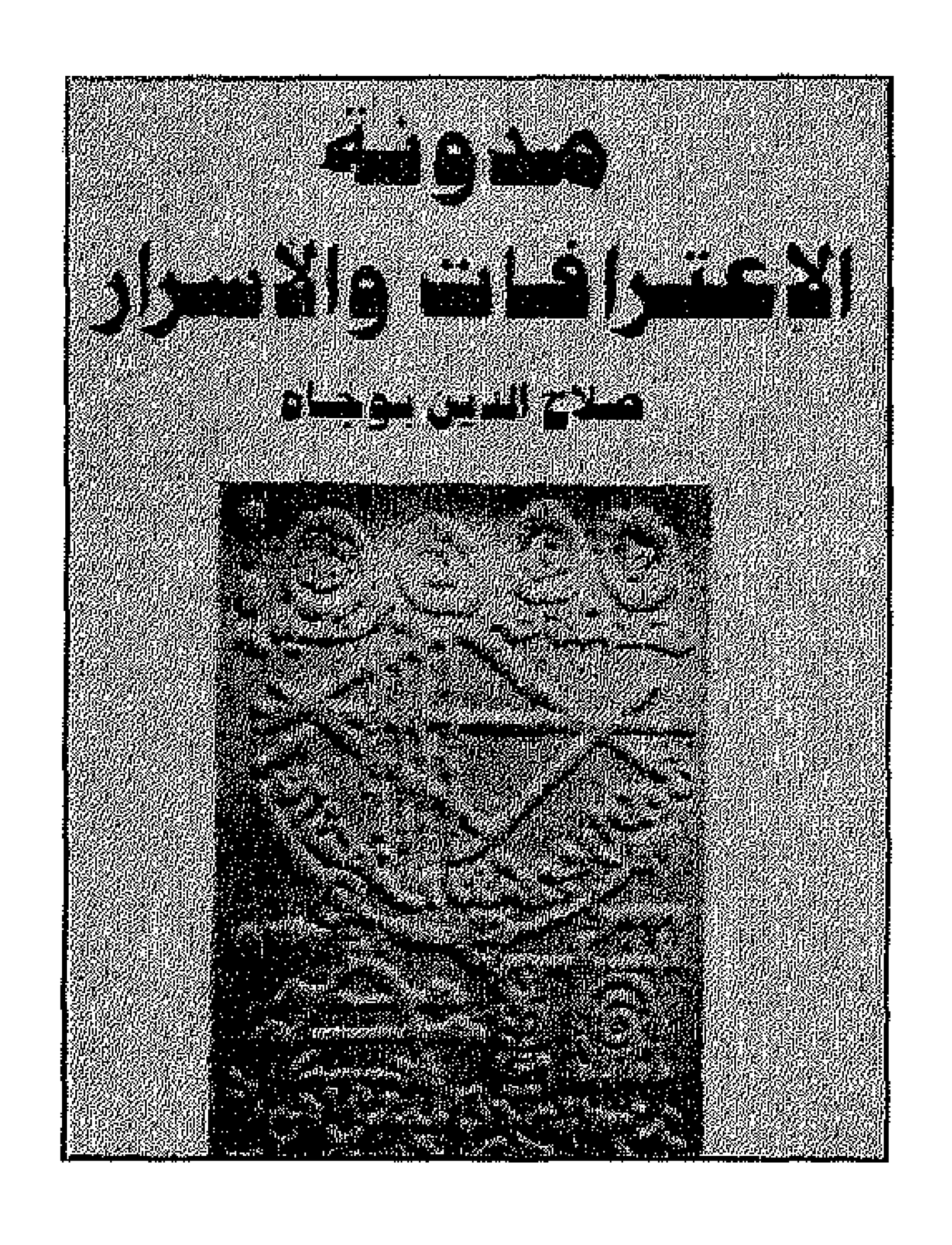
أما الروايات الأربع المنشورة في تونس والقاهرة وبيروت فأولاها نص فاجأ به الساحة منذ سنة ١٩٨٥ بعنوان "مدونة الاعترافات والأسرار" لانقسامه إلى متن وحاشية على غرار بعض المصنفات القديمة وقد وجد صدى في القاهرة فأعيد طبعه فيها سنة ١٩٩٥ أي بعد ظهوره في تونس بعشر سنوات كاملات. وكان نشر فيها سنة ١٩٩٢ روايته الثانية "التاج والخنجر والجسد". ثم عاد إلى النشر في تونس فأصدر سنة ١٩٩٥ روايته "النخاس" في سلسلة "عيون المعاصرة" مع مقدمة للشاعر منصف الوهايبي بعنوان "النخاس: توريق المعنى، توريق الشكل..." وقد وجدت أصداء طيبة واحتفل بها النقد كثيراً خلافاً لروايته المنشورة في القاهرة التي لم تيسر ظروف التوزيع ومحدودية الاتصال تمكين القراء التونسيين من الاطلاع عليها ودراستها. وكان لروايته الرابعة "راضية والسيرك" المنشورة في بيروت سنة ١٩٩٨ نفس هذا المصير من التجاهل وقد أدركه الكاتب ووعاه فأصدرها في طبعة ثانية بتونس سنة ٢٠٠١ بعنوان اقتصر على إحدى الكلمتين "السيرك" ليس للإيهام بأنها نص مختلف عن الأول بل لمجرد الاختصار وكأن النشر في مكانين مختلفين استهواه فنشر أولى مجموعاته

القصصية "سهل الغرباء" في تونس سنة ١٩٩٨ ثم في القاهرة في السنة الموالية. وكان لمجموعته الثانية "لا شيء يحدث الآن" المنشورة في تونس سنة ٢٠٠١ نفس المصير إذ نشرت في القاهرة سنة ٢٠٠٢.

أما كتبه النقدية الثلاثة فقد نُشرت جميعها ببيروت ولم يطلع عليها من القراء التونسيين إلاّ القليل. صدر الأول بعنوان "الشيء بين الجوهر والعرض في العربية" سنة ١٩٩٢، والثاني في السنة الموالية بعنوان "الشيء بين الوظيفة والرمز" والثالث بعده بسنة واحدة بعنوان "مقالة في الروائية". ولكن كان الأول والثاني في الأصل رسالتين جامعيتين تحملان عنوانين مختلفين (الأشياء في الدقلة في عراجينها " مثلا) فإنّ الثالث هو من صنف ما يسمى بالفرنسية Essai وقد اقترح لترجمتها كلمة "رسالة" على غرار رسائل الجاحظ، وكأنها إلى التنظير أقرب منها إلى البحث والنقد.

❖❖❖

وبهذه الكتب التسعة – أو الثلاثة عشر إذا أدخلنا في الاعتبار المخطوطات الأربعة – يبدو صلاح الدين بوجاه من أبرز الوجوه الأدبية في المشهد الثقافي التونسي يساهم في بنائه في صمت وتواضع، دون ضجيج إعلامي مفرط رغم اهتمام النقد بما يكتب ورغم حضوره المكثف في العديد من الندوات الأدبية داخل البلاد وخارجها تسعى إليه دعواتها فيستجيب ويفيد ويستفيد، مستعيضاً بالجدل عن السجال، ومفضلاً تبادل الآراء على مقارعة الخصام. ولعل خبرته في التدريس و التسيير الجامعيين هي التي جعلته على هذه الصورة من تفهم أفكار الغير وقبولها، أو رفضها بألطف الطرق، بل هناك من يعزو هذا الأسلوب في الجدل الفكري إلى تجربته البرلمانية بصفته عضواً في مجلس النواب منذ سنوات. وهنا نجد أنفسنا إزاء معادلة صعبة بين الإنتاج الأدبي والعمل السياسي. فلا شك أنه يوجد من حيث المبدأ تكامل بينهما إذ يهدفان إلى نفس الغايات تقريباً هي السعي إلى رقي الإنسان، إلاّ أن الأساليب تختلف والسبل تفترق. فالأدب فنّ قبل كل شيء، ورسالته غير مباشرة، ومفعولها آجل يؤتي أكله بمرور الزمن وتغير الحال، أما العمل الثاني فمباشر يهتم بقضايا الساعة الحارقة ويسعى إلى إيجاد حلول ع عاجلة لها. وفي نقطة التقاطع بين الغايتين والأسلوبين يمكن أن يحدث الإشكال ويعسر الاختيار. لذلك رأينا دوماً أن الخيار الثقافي قد لا يحتمل الارتباط بغيره من الخيارات. فمفهوم الإبداع يشمل إبداع الأفكار والمنظومات الفكرية ومن شأنه أن



يحتك بصورة أو بأخرى بالجاهز من أساليب القول والفعل، وبالسائد من أشكال التصور والفعل، وما دام التوازي بين الأنساق قائماً فلا ضير لكن بمجرد تقاطع الخطين يسقط الانسجام ويتهيأ لمزيد التنازل عن المبتدع من التصورات وعن ثمار التفكير والتخييل.

٢- روايتان في رواية

أربع روايات منشورة ومثلها موعودة، ومجموعتان قصصيتان وثلاثة كتب نقدية، تلك حصيلة صلاح الدين بوجاه في ما يقارب العشرين سنة من الكتابة السردية والبحث، افتتحها بقوة منذ ١٩٨٥ برواية نعتبرها أحد منعرجات الرواية التونسية هي مدونة الاعترافات والأسرار. وإن رمنا الدقة والاكتمال قلنا كما قال مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار. وبحاشيتها كتاب المجالس و الحلقات لنجيّه الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي. تقرأ هذه العتبة فتخال نفسك إزاء إحدى أمهات الأدب العربي القديم، أو واحد من تلك الكتب المجلدة ذات الأوراق الصفراء الكبيرة الحجم، المطبوعة في مطابع بولاق أو الأستانة من صنف كتب جلال الدين السيوطي أو الإبشيهي "المستطرف من كلّ فنّ مستظرف" أو البيهقي أو الوشاء. والواقع أن الكتاب لا يتجاوز التسعين صفحة من الحجم الصغير، رُصّ فيها نصان متوازيان أحدهما متن والثاني حاشية، فتفهم أنك امام نص معاصر، يصفه لك الكاتب بأنه "رواية تجريبية". عند ذلك تُفك الغاز وتفسر عناوين وأسماء. وما كان يبدو مثنى يتحول إلى مفرد وإذا الكتابات "مدونة الاعترافات والأسرار" و "المجالس والحلقات" كتاب واحد، متن وحاشية متكاملان، أحدهما يفسر الآخر ويضيف اليه: في المتن جملة من أخبار أبي عمران وأقواله المأثورة، وفي الحاشية تعليق عليها وتوضيح، في المتن

رواة متعددون منهم صاحب الكتاب، وفي الحاشية واحد بنافسه. وهما في حقيقة الأمر شخص واحد يتكلم اللغة نفسها وينظر إلى الدنيا وإلى أبي عمران الرؤية نفسها. المتن دائري البناء، يبدأ برؤى أبي عمران سعيد ويختم بها، والحاشية منفتحة على نهايات وحكايات أخرى، والعلاقة بينهما علاقة تعاضد وتآزر كما قال الكاتب في مقدمته "إنهما بمثابة "الحوضين المتراشحين" من حيث انطلاق كلّ منهما من الثاني وإحالته عليه وعودته إليه في حركة لولبية لا تكاد تدرك لها نهاية فلدى منطقة التقاطع تلك تدرك الرواية أقصى حدود تجليها "إنها تجربة فريدة من نوعها في رصيد الكاتب إذ لم يعد اليها في رواياته الأخرى، وفي رصيد الرواية التونسية عموماً ، صورة أخرى للتضمين الذي نجده في "كليلة ودمنة" و "الف ليلة وليلة" في شكل حكاية اطارية أو رئيسية تروى داخلها حكايات فرعية.

٣- تعددّ الرواة وتعدد الأجناس الأدبية

ومن عجائب السرد في المتن أن الرواة بعدد الشخصيات، وكما تتحول الشخصية إلى راو له أسلوبه الخاص في الرواية، منطوقاً أو مكتوباً، إنباءً أو ترسلا، كذلك يتحول الراوي إلى شخصية حيّة وهو في الأصل ليس إلاّ نصاً جامداً. فالشخصية المحسورية تروي رؤاها، وتكتب رسالة إلى صاحب الكتاب تفسر فيها السبب الحقيقي لاختفائها مصححة رواة آخرين، وصاحب الكتاب يردّ على تلك الرسالة، و شعلة ونورة جاريتا الريض الأسفل ترويان اعترافاتهما المركزة على علاقتهما بأبي عمران سعيد، وأخته الصغرى تروي وتصمتُ عن هول ما تعرف، فيكمل الرواية في الحاشية كلامها و يذكر علاقتها الآثمة بأخيها، والحاجب الديواني يروي ما كان من محاكمة أبي عمران ويضيف اليه الراوية قسوة اعتقاله وتعسف القضاة في الحكم بصلبه وحرقه لجريرة هو منها براء. فالجميع يتكلمون ويسردون ويضجون ولا أحد منهم يسمع الآخر ويفهم عنه، وليس بينهم حوار مباشر ولا غير مباشر، إن هي إلاّ أقوال تُرسل وأخبار تُروى، والحقيقة بينهما تائهة لا مستقر لها. وليس هناك من تفاهم جليّ إلاّ بين أبي عمران وصاحب الكتاب، يظهر من تراسلهما في صورة تعاطف وتآزر.

ومن عجائب السرد فضلاً عن تساوي عدد الرواة وعدد الشخصيات أن عدد الشخصيات يساوي أيضاً عدد الأجناس الأدبية التي يتألف منها الجنس الأكبر الرواية.

فالرواة / الشخصيات سبعة هم أبو عمران سعيد الذي قد يضاف اليه اسم يوسف فيصبح أبا عمران يوسف سعيد، وصاحبتاه شعلة ونورة جاريتا الربض الأسفل، وأخته الصغرى، والحاجب الديواني، وصاحب الكتاب، والنص الناطق، والأجناس الأدبية كذلك سبعة هي الرؤيا، والسيرة الخيالية، والاعترافات، والخبر، والنبأ، و شعر يستشهد به الراوية أو يكون من نظمه، وسابعها بالطبع النصّ الجامع الجمع، الرواية. وإذا أضفنا رواية الحاشية فإننا نضيف جنساً أدبياً ثامناً هو الحكاية في شكلها التقليدي كما جاء في ألف ليلة وليلة أو السيرة الشعبية لأن الراوية يجمع حوله حلقة من المنصتين يخاطبهم مرات عديدة ويحاورهم على طريقة الفداوي عندنا والحكواتي في المشرق العربي. وهو بالطبع شخصية ثامنة لأنه لا يكتفي بالحكي بل يعلق على هذه العملية الواصلة بينه و بين جمهوره كما في قوله: "ليجزمن أحدكم بأنني راوية أخبار ذو كذب ومفتعل قول. بيد أن تحلقكم حولي هذا ليبشر ببدء لكشف المغطى جديد. جدل الحقيقة وعريها يصلانكم بأعماق رؤى. وهل من خبر إلاّ وآذانم تتلقفه؟ ألا كفى عنتاً. إن أنا إلاّ نعي ذواتكم اليكم. إن أنا إلاّ سواد يكلل أفقاً تجاهلتم تجليه" (ص ٧٤)

"لعلي أرثي لحالي وحالكم يا معشراً تحلقوا يبتغون لضيقهم مخرجاً. فلستُ بخيركم ولا بأقدركم على بلوغ لُباب الأمور..."(ص٧٧)

٤- تماهي الأجيال

ولهذا الراوية اسم يعرف به يذكر في العنوان ويُنسب اليه الكتاب الذي يشمل الحاشية "كتاب المجالس والحلقات" هو أبو اليسر بن حسين بن علي. وليس هذا الاسم تراثياً ولا خيالياً بل إن الربط بين عتبات النصّ المختلفة يجلو لنا هويته الحقيقية. فالحسن بن علي ليس غير والد الكاتب، لا نعرفه من خلال دفاتر الحالة المدنية بمدينة القيروان، بل بصريح العبارة في الإهداء "إلى الحسن بن علي، والدي ومعلمي الأول .. مع ذكرى طقوس الجلسات الكلمية الأولى بسيدي فرحات". فهل بعد هذا الوضوح من وضوح؟ وسيدي فرحات هو الوليّ الجدّ الذي أسند اسمه في رواية "النخاس" إلى الكاتب تاج الدين فرحات. ويبدو أنّ له مكانة كبيرة في ذاكرته ووجدانه إذ أهدى إليه روايته الثانية "التاج والخنجر والجسد" قائلاً: "إلى سيدي فرحات، القبة والبرطال والصحن و بيت الديوان.." وبذلك فقد أهدى الكتاب إلى المكان، فكأنه يعتبر نفسه امتداداً للثاوي فيه أو وريثه الشرعي إذ الزمن غير الزمن، والظرف غير الظرف. وما كان يمارسه الوليّ الجد من طقوس التصوف قد تحول مع الأب إلى مجالس لغوية لا غير، أي إلى ثقافة صوفية تقوم على سحر الكلمات أكثر مما تقوم على سحر الكرامات.

أما الكنية "أبو اليسر" فتفسيرها من تعريف الكاتب بنفسه في الطبعة المصرية لرواية "التاج والخنجر والجسد" (سنة ١٩٩٢) عندما قال: "له من الصغيرات يُسر وأمل ولينه." فهل بقي شك في نسبة الحاشية إلى الكاتب نفسه نسبة المتن إليه بصورة من الصور؟ وبذلك نفهم لماذا اعتبر نفسه في العنوان "نجيّ" أبي عمران، وفي مكان آخر "صفيه". فقد تبين من تبادل الرسائل بينهما توافق تامّ. فيكتب أبو عمران في رسالته إلى صاحب الكتاب: "فالحق ينبغي أن يُجلى، ومرآة الأيام قد حان لها أن تصقل، وإنما أتظلم لديكم و أنتم صاحب الكتاب القادر على المحو والإضافة والعودة والتركيب والتتالي والمزج". (ص٤٨) فيجيبه المؤلف في الفصل الثامن معبراً عن شدة تعلقه به وقوة الوشائج التي تربط بينهما". إنك والذات سواء قد استأنس الخلّ بخلّه، وعانق الإلفُ إلفه، وذاوب النجيّ نجيّه".(ص٦٦)

فهل يجمع بينهما ما ذكره الراوية في الحاشية من سعي دائم إلى المعرفة في قول نسبه إلى عمران: "إن أنا إلاّ فتى، دائم السعي نحو مجهول قد لا يعرف إلى الوجود الحق سبيلا، ما فتئت أرقبُ حدثاً يهدني ويوحد أشلائي"؟ (ص٦٦).

ويشترك أبو عمران سعيد الشخصية المحورية من حيث الاسم على الأقل مع سعيدين آخرين هما أبو النحس سعيد "المتشائل" لإميل حبيبي ومصطفى سعيد بطل "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح. إلاّ أنه إلى أبي هريرة في رواية محمود المسعدي الشهيرة أقرب من حيث غرابة المسلك وغموض المقصد. فصاحبته شعلة التي تذكر بصاحبة أبي هريرة ريحانة، تنعته بالغموض في قولها" ولم نفقه عنه يومها قولا. فقد كان غشيان الأسى يراوده" (ص ٢٨ من المتن). لذلك تسميه "النبي الأعظم" بينما يتحدث الحاجب الديواني ويؤكد نشدانه "التفرد في كل أمر" الظاهر في تغيير هندامه كلّ يوم وتلح أخته الصغرى على ميله إلى "الانزواء والخلوة ينشدهما حنيناً يحنّ"(ص٣٩) وعلى رفضه الضحالة والامتثال.

ان من يكتفي بالموهبة ولا ينميها بالاطلاع على مقاعد الدرس أو خارجها فإنه يسير نحو الضحالة

وهذا كله يتجسم في رؤاه التي يستهل بها الكتاب في الفصل الأول وبها يُختتم في الفصل الحادي عشر. ولا يظهر من العنوان مفرد "رؤى" هل هو رؤية أم رؤيا. ولا يفك اللغز إلاّ في نص الفصل حيث يرى أبو عمران نفسه راكباً جواداً أبلق يشقّ به في السحاب سبيلا وقد اعتبر حلماً ملغزاً ذا انغلاق" لا يلمّ شتات بؤسي يقظة عجفاء كبقرات يوسف" (ص ٢١). ووردت الرؤيا في المتن وورد تعبيرها في الحاشية. ففي المتن قول شيخ لسعيد" إلا سعيكم نحو المعالي وقد قيض لكم الانسحاق والالتصاق بمنخفض الأودية" (ص ٢٠)، وورد في الحاشية قول الراوية "الدنيا متاع غرور". فهذه رؤيا مجردة تفتقر إلى الصورة والأحداث ولا تجسم غير فكرة عامة" الدنيا متاع غرور" خلافاً لرؤياه في الفصل الأخير من الكتاب حيث يرى مُدناً مزهرة .. وفي الرؤيا الثانية توضيح وإضافة تمثل سبب اعتقال أبي عمران ومحاكمته لتطاوله على سادات الناس والقومة على أمرهم.

٥- نشدان التفرد

إن شخصية أبي عمران سعيد لا تظهر من خلال رؤاه فحسب، بل من حديث سائر الشخصيات عنه وخاصة الجارية شعلة وأخته الصغرى والحاجب الديواني.

ففي اعترافات شعلة في الفصلين الثاني والتاسع رؤية واقعية لأبي عمران أوضح من رؤياه الخيالية. وهو واقع يشكك فيه أبو عمران نفسه لأنه يفضل الغائم على الأوضح. تتحدث شعلة عن مجلس أنس مع أبي عمران (شراب ولذة) يقول لها: " الدنيا والمرأة وجهان للسكة ذاتها" (ص٢٤) وفي حاشية الفصل السابق: "الدنيا متاع غرور" وبالتالي فالمرأة أيضاً متاع غرور. وتروي عن غرائب أبي عمران ونزواته وجمعه بينها وبين ليلى في مضجع واحد: "فانطلق شرهاً يجول في الوليمة وقد تثاقلت رؤوس وشحذت أخرى" (ص٢٥). ورغم ذلك يشتم الدنيا ويعتبرها "ذئباً عاقراً جحودا" (ص٢٦) دنيا السافلة والانبطاح والالتصاق بالقرار "هي دنياهم أمّا نحن فمنها براء" (ص٢٦).

وفي الفصل التاسع عودة إلى اعترافات جارية الربض الأسفل التي اصطفاها من سائر نساء المدينة لأنها عرفت كيف تناغي جانب الطفولة فيه وقد باح لها باعتزامه الرحيل: "إنني أختفي كما ظهرت ولا أثر."

إلاّ أن أخطر جانب في شخصية أبي عمران تصوره أخته الصغرى في الفصل الرابع يذكره راوية الحاشية على لسانها. وهي تكتفي بالحديث عن صعوبة المخاض يوم ولادته وبضيقه بالمدينة وأهلها يوم تحول اليها مع أسرته وشعر بفراغ النفس في "أزقتها ذات التثعبن" وتشير أيضاً إلى شعوره بالوحدة في معاشرة الأهل. ويضيف الراوية مغامرة آثمة له وينسب إلى هذه الأخت الصغرى روايتها: "هتف يدعوني فيلفنا صمت الحجرة توصد رنا إلى حمرة السُتر برهة، دهرا، وقد غشيتني أنفاسه خمرة دن تهرق. وأرعد مترفقا". أخية، هل لك فيَّ لحظة صفاء تجلو عن النفس ما علق بها من ضروب التدني وتفاهة السطح؟"

تجيبه:

- لا أكاد أستبين مما ترسل شيئا.

(فيجيبها):

-توحّدُنا الكمالُ ذاته. فليكن إفلاتاً ذا جلبة من كلّ ايمان مشاع يبهرج الظاهر وينفي نصاعة الجوهر"

فتفهم قصده وتخاطبه متعجبة مستنكرة:

- سعيد؟!

لكن انفجر الهول يرسم حلقات الأسى مفرعة تتلظى في قبح الغواية تتجسد.

وما أسعف الوهم بإمكان إفلات.. (ص٣٨-٣٩).

"فرمجر: ما في الخنوع لشرائع أهل مدينتنا جدوى والأعماق تدعونا فلا نجيب".

وما عاد إلى نزوته قط. حاولت النسيان فتعذر. وتنقل إلى أختها الكبرى الأمر متفجعة. ثم يعلن رحيله ويختفي.

وهذا بالذات ما أراد أبو عمران سعيد تكذيبه في رسالته إلى صاحب الكتاب. فكلّ من تحدث عنه يفسر اختفاءه بارتكاب الموبقات، فيأتي على لسانه السبب الحقيقي، وهو ليس أخلاقياً بقدر ما هو سياسي: "فما كان اختفائي لذنب قد اقترفت أو جريرة جررت.. ولم أختف بل أُخفيتُ، ولم أغب بل غُيّبت، ولم أغترب بل اغتربتُ" وما ذاك إلاّ لخطوط تعرجت وينبغي لها أن تتفرج، ولقواعد أثبتت وينبغي لها أن تهتز، ولشرائع سُطرت وينبغي أن يعاد فيها نظر "لعل سبب هذا التغييب وهذه الإشاعات ما يذكر في الهامش لصاحب الكتاب "سيرة راع طاغية ورعاع مُلجمي الصهيل: ماضينا والآتي، ديواننا سيرة إرضاء لدموع التمزق العويلي الطفولة لخليفة يتزيّا بألف إهاب وإهاب". (ص٥٠).

ولهذا السبب اعتقل وحوكم. وجاء وصف المحاكمة على لسانه في الحاشية، فبين أن أحد القضاة أعلن منذ افتتاح المحاكمة عن الحكم النهائي قائلا: "إنه يوم القضاء الأكبر قد آن للعدل ان يتخذ مساره، والأمير يرجو الصلب مآلاً، لا مهرب منه ولا مفر". (ص٦٠). ثم جاء الاتهام على لسان "رئيس القضاة" بالجرم والاثم والمطالبة بنفي الجسد من اجل جلاء الروح مفضلا الصلب والحرق على الجدع والسمل والقطع في جو رهيب يذكر بمحاكم التفتيش في قرطبة ومحاكمة الحلاّج في بغداد.

ولا نعرف كيف يُفلت أبو عمران من ايدي جلاّديه فيختفي. ومنذ اختفائه يتحول الى نوع من الاسطورة، فتروى الأخبار عنه متضاربة متناقضة على هذه الصورة: «شوهد سحراً تبتلعه بعض ازقة بغداد واقبية باريس، يخالط جماعات الفقر والتصوّف وأهل اليسار والكدية».

ويجزم القائلون بالحلول أنه شوهد يجوسُ خلال دروب القيروان ولندن حالماً بساعة يعانق فيها قصر الحمراء أو باب المسجد الأقصى» (ص٨٠).

وأخباره لن تعرف الى النهاية سبيلاً: «آن لجمعنا ان ينفضّ، ولم تأذن بعد اخبارنا بانتهاء قد انفرط عقد اخبار صفينا ونجينا أبي عمران، بيد أن الزمن مُسعف بقرب لقاء. فقصصنا كثيفة التشعب ولا نهاية لاتساع ثوبها الطاووسي ذي الخطوط والتعاريج وبديع الزخرف» (ص٨٠).

ثم تأتي نهاية أبي عمران في آخر جملة من المتن: «وكانت نهاية الأمر حيث عمّ الصمت الاشياء كلها» (ص٩١) وفي اخر جملة في الحاشية: «ولقد ارسل قبيل إيصاد حقّ أنفاسه: «ثم رأيتني يخبّ بي الأبلق...» (ص٩١) فاتفقت الروايتان على نفس النهاية المأسوية: الصمت الأبدي وتوقف الأنفاس، غير بائس من «وجود اجدى وعذوبة أعدل» (ص٩١).

تضمنت مدونة الاعترافات والأسرار عتبات جديدة تساعد على تفهم مقاصد الكاتب وخصائصه الفنية

تلك إذن هي شخصية ابي عمران سعيد ركّبناها تركيباً انطلاقاً مما تناثر عنها من اخبار مختلفة المصادر، بعضها ثابت وبعضها الآخر مختلف لأسباب مغرضة تهدف إلى تشويه طموحاته الى وجود افضل وعدالة اعدل.

٦- عَتَبات النصّ

وقد تضمنت «مدونة الاعترافات والاسرار» عتبات عديدة من شأنها ان تساعد على تفهم مقاصد الكتاب وخصائصه الفنية، اهمها المقدمة، وهي بمثابة البيان في مقوّمات ما سماه بـ«رواية الواقعية اللغوية» نعتاً لروايته هذه التي اعتبرها ايضاً في عتبة اخرى تحت العنوان مباشرة «رواية تجريبية».

لكنه سرعان ما حَذَفَ منذ السطر الأول من المقدمة عبارة «واقعية» فبقيت التسمية - خلافاً للعنوان - «الرواية اللغوية» في كامل المقدمة تقريباً ثم سماها سجالاً «رواية اللغة العربية» وعدّها ايضاً «رواية النصوص العربية»، وكلها نعوت تدلّ على عدم استقرار المصطلح المقترح. وقد ضبط فيه مقوّمات السرد وحصرها في سبعة (بعدد الشخصيات وعدد الرواة وعدد الأجناس الأدبية) وهي على التوالي: تعدد الرواة وتقنيات الخبر، ومبدأ الاستطراد، والوحدة الفعلية، والتجاوب بين الفنون، ومسألية الواقعية، والجمع بين المرجعية التراثية والحداثة. وهي مقوّمات لا نعرف هل انطلق منها بصفتها ثوابت نظرية أم استخرجها من تجربته النصية بعد الكتابة. ومهما كان الجواب فالرواية بين أيدينا تعرض بنفسها خصائصها. الا اننا نستبعد الانطلاق من ثوابت قارّة لأن مبدأ التجريب ذاته يرفض القواعد والثوابت. وأكبر دليل على ذلك ان الكاتب حاد عنها في رواياته اللاحقة واستنبط تقنيات أخرى تكاد تقطع مع الادوات السردية المستعملة في «المدونة» وأهمها انقسام الرواية الى متن وحاشية وهي من اهم عناصر المرجعية التراثية التي تظهر منذ العنوان وما فيه من سجع شقّ تاريخ النثر العربي منذ سجع الكهان قبل الاسلام الى السجع في عناوين كتب عصر النهضة مروراً بالنثر القرآني وسجع المقامات وغيرها. كذلك عنوان الحاشية «كتاب المجالس والحلقات» يذكّر بكتاب القاضي النعمان «المجالس والمسايرات». وفي حين يحيل التصدير الأول الى كتاب من اهم الكتب التراثية لأبي حيان التوحيدي وهو «الإمتاع والمؤانسة» يحيل الثاني الى واحد من أهمّ أعلام الحداثة الشاعر الفرنسي اراغون في

كتابه «مجنون السا» وهو صَدَىً بيّن لمجنون ليلى. التصدي الأول يهمّ الكتابة والثاني يتعلّق بالمضمون، الاول في التعريف بأحسن الكلام «نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم». والثاني في علاقة الشاعر بآلام الشعوب ومشاركته إيّاها. وبذلك كشف الكاتب منذ التصدير عن أوراقه الراميـة الى التكامل بين القـديم والحـديث، وبين التـالد والوافـد، وبين الشكل والمضـمـون وهو مـا سمّاه في المقدّمـة بالوحـدة الفعليّة ملحـاً على اهمـيـة اللغـة. وان التكامل يظهـر ايضـاً في تقنيـات الخبـر بين السند والمتن، وكـذلك بين المتن والحـاشـيـة. فـالراوية في حاشـيـة الفصل الثاني مثـلاً يذكر شبق ابي عمـران والغلمـة والنشوة والصبـوح والغـبـوق ونهدي روميّة ويروي شعراً. وهذا تجريد لفعل ابي عمـران في المتن وتجسيم لقوله الشعـري اذ نعتته ليلى بالشاعرية. فالحاشية تجرّد ما تجسّم في المتن وتجسّم ما تجرّد فيه.

وهناك نظرة أخرى إلى الدنيـا مقتبـسـة من حـديث نبـوي (ص٢٥) «فلتحـبّن لكم من دنياكم ثلاث: طيب ونسـاء وصلاة نساء وطيب ما عرفتها معابد جاوة او انفلاتات فافوراء أو ذيبة المهل» ويذكـر أبو عمران في المتن الطغاة، فيـقـول الراوي في الحـاشـيـة «ديوان الشـرق، سـادتي، صُحفٌ ترنّح صوفيّ منفرط العقـد لسيرة راع طاغيـة ورعـاع ملجمي الصـهـيل» (ص٢٦). وتتمـثل هذه النظرة ايضـاً في إنشـاء بحث روائي في اركيولوجيـا الحضـارة العربيـة برمّتـهـا عبـر الجنوح الى استنطاق اروع آثار عصـورنا الحـاضـرة والماضـيـة متـمـثلة في عـلامـات لغـة لا تني تبـوح بعـمق تعلّقنا بمئـزر رونقها وهدهدة إيقاعها». (ص١٥).

وإنّ المرجعية التراثية لبيّنة في العديد من أسـمـاء المواضع وأسـمـاء الاعـلام وفي ذكـر احـداث من التـاريخ القـديم وخـاصـة في الاقتبـاس من القرآن والتأثر بأسلوبه. وهذا كله يندرج ضمن غاية حضارية ذكرها الكاتب في المقدمـة. فـأسـمـاء الأمكنة العـربيـة تُنَجِّم النص وتشقه من بدايته الى نهايته، في متنه وحاشيته. من ذلك ذكر سبأ وتهامة والحجاز وبغداد واليمن والشام وبلاد افريقية واصبهان وانفاق سمرقند وملاهي غرناطة وريف عمان وجريد مصر، كلّ ذلك الى جانب اقبية باريس وطوكيو وبيروت. ويُذكر في الرواية ايضاً بنو تميم والخوارج والسنيون وضربُ ابن شطران الكعبة بالمنجنيق وأبو ذر الغفاري والوليد بن يزيد. فـهي خـلاصـة ثقـافـة تراثيـة وراهنة توازيها قضايا تاريخية واخرى راهنة، وما بين القديم والراهن من تماثل وامتداد.

الا ان الراهن يبدو امـام طغيـان نسبـة القديم نوعاً من الاستباق التاريخي، والكاتب نفسـه هو أوّل الواعين به، وقد عـبّـر عنه الراوية في حاشية الفصل الثاني عند ذكره المخرج السينمائي هيتشكوك «انك رهيبة كبعض شتات هيتشكوكيّ الملامح منسية الى بعض الاعاجم ممّن سيخرج على الناس في مُقبل الدهر عجيب غريب» (ص٢٢). وهذا شبيـه بما ورد في السدّ من ذكر المذياع: «يسمع غيلان صوتاً تقول ميمونة انه وحي فيجيبها غيلان: أو هو آلة سيبتدعها الناس يوماً ويسمّونها المذياع، أو الهاتف» (محمود المسعدي، «السد» ط١، ص٦٧).

ويشبّه أبو عمران بـ«بهلوان حصص ما بعد الظهر يشدّ وثاق الفراخ الى الجهاز المرئي» (ص٣٤). وهو بالطبع يقصد التلفزيون لكن دون أن يسمّيه. ويقول ايضاً مشيراً الى معضلة راهنة. «فلسطين مركب اسود ينوء الورى بحمله عبر وعيهم ولا وعيهم. والأعاجم يمتصون دماءنا نسغاً حلالاً يغذي جذوتهم ويطلق أغصانهم نحو السماء، والعدل خرافة لا تتخطى الأفلام. هتف أبو عمران في القوم: «هراء هراء.. عبيد وأيدينا ذات أغلال..» (ص٣٦).

ويظهـر التـداخل الزمني أوضح في الفصل السادس عندما يتحول النص نفسه الى راو من الرواة: «ماج النص يحلم ذاته قال «ثم اشـار الى احـداث الراهن وربطهـا بأحداث الماضي مركزاً على تشابهها وخاصة على تواصلها: «بالأمس بيروت وغدا قرطبة وقد يجوز العكس فمتى تكون الركعة القادمة؟» (ص٥٢). ثم أشار الى انسداد الأفق وانقطاع السبيل وتناهي الغاية وذهاب الرجاء» (ص٥٣) وصاح مستنكراً:

«ختام الصمت ورؤوس القوم تناغي أسوار المدينة، ذئاب الداخل تجاوب عواء المحاصرين فنسحق بين الشرّ والشرّ حشرة صيف ليس لها الى الصمود سبيل؟» (ص٥٤).

أما الاقتباس من القرآن فيظهر في عدة مواضع من الرواية، من ذلك عنوان الفصل الثالث: «وما من نبأ إلا ويسعى الى مستقر له». فهو ينظر الى الآية: «لكلّ نبأ مستقر وسوف تعلمون» (الأنعام: ٦٧). أما قوله: «ومـا من نفس جديدة الا وعلى الإنسان ثقلها» فهو محاكاة للآية «وما من دابة في الأرض الا على الله رزقها» (هود: ٦) وقوله: «حتى يُقيَّض فعل كان مسطورا» (ص٥٧) ينظر الى الآية: «كان ذلك في الكتاب مسطورا» (الإسراء: ٥٨). ويقول متغزلاً بجارية رآها في الحلم: «انت الآمرة ابداً، والفلك باسمك مجراها والمرسى» (ص: ٨٨). وهو يذكر بقوله تعالى: «وقال اركبوا فيها باسم الله مجراها ومرساها» (هود: ٤١).

وإن أهمّ اقتباس من القرآن ما نجده في الفصل السابع بعنوان «السيرة الخيالية لأبي عمران يوسف سعيد». وقد اضاف الكاتب الى اسم ابي عمران سعيد اسم يوسف في هذا الفصل فقط. ولأنها سيرة خيالية فالاسم ايضاً خيالي، واختيار اسم يوسف بالذات مردّه الى تركيز هذه السيرة الخيالية على مغامرة غرامية شبيهة بقصة يوسف مع امرأة عزيز مصر. وقد ذكر الراوي الشيء الكثير منها ومن السورة القرآنية التي ترويها. ويمكن أن نقتصر على هذين المثالين. قالت احدى الجواري: «ولن اقدّ قميصه ولن يقدّ قميصي» (ص٦٠). والإشارة واضحة الى الآية الكريمة «واستبقا الباب وقدّت قميصه من دبر» (يوسف: ٢٥)، وقولها إنه دخل الحمام وأوصد الباب دونها قائلاً: «هيت لك وليس من رقيب» (ص٦٠) لا يمكن ألا يذكـر بالآية «وغلقت الأبواب وقالت هيت لك» (يوسف: ٢٣).

إلا أن الكاتب قد اتخذ مسافة ضرورية بينه وبين التراث لغة وأسلوباً وتاريخاً. فلم يتبين كل ما حواه من تجارب بل نظر الى الرديء منها نظرة نقدية واعية بالحدود. من ذلك ما جاء في الفصل السادس بعنوان «ماج النصّ يحلم ذاته قال: «ويتمطط الحلم، وتورق القصائد، ويناغي الجناس الكناية ضاربيّن على أوتار المغالطة والزيف» (ص٥٥) لذلك افتقد هويّته وتاه: «سادتي، نصّ تائه أنا، صرت أرتابُ في الباطن والظاهر، ارتاب في انتماءاتي» (ص٦٥).

وهذا ما جعل المؤلف في المقدّمة يعتبر روايته قطيعة أصولية مع التراث ذات صفات خاصة «انها لقطيعة اصولية مع التراث من حيث هي محاولة عناقية له، تمازجية به، واعية - او تزعم - في استعارة بُرَه الصحو فيه.. فهي تجربة مضادة للرواية الغربية الكلاسيكية.. وهي تجربة مضادة للرواية العربية الحديثة وإبداعات مستهلّ القرن» (ص١١). لهذه الأسباب نفهم لماذا جعل «رواية الواقعية اللغوية» الوريث الموضوعي «للرواية الذهنية» كما تصوّرها محمود المسعدي و«للرواية الواقعية» كما تصورها البشير خريف، ورأى العلاقة بهما «علاقة المستفيد المتجاوز نحو آفاق تؤمن بما يميّزها عن الأنماط السالفة». وقد رأينا أن الانتماء إلى مدرسة المسعدي وحدها أثبتُ إذ لا علاقة بهذه الكتابة بواقعية البشير خريف بالذات. قد تكون لها صلة بالراهن من الأحداث لكن تصويرها لم يذكّرنا قط لا في المتن ولا في الحاشية بأسلوب البشير خريّف في التصوير. فلعل حديث المؤلف في هذه المقدّمة حدث عن مشروع مستقبلي سنجد له تجسيماً في رواياته اللاحقة.

حين تنسحب الاحلام

جمال ناجي

للاسف لم نعد نرى شيئا في منامنا.

نصحو كل يوم، ننهمك في مشاكسة الحياة، نعود الى بيوتنا سالمين او مكتئبين، نأكل ثم ننام بمخيلات مثقلة بالملاط.

أي حياة هذه؟

فيما مضى كانت لدينا احلام تقف على اهبة الاستعداد من اجل تحقيق الوحدة العربية والانتصار والعدالة والحب والفرح، وكنا نتهادى اثناء نومنا، في سماء مزروعة بأزهار تحفظنا من السقوط.

مؤخرا سمعت بأنهم سيعلنون قائمة تتضمن الاحلام الممنوعة ومن ضمنها تلك العتيقة التي كانت على أهبة الاستعداد. وسيخضعون مخيلاتنا لعمليات مداهمة وتفتيش مباغتة كلما احسوا بمعاقرتها للحلم، لأن مصلحة السلم العالمي تقتضي اجهاض الاحلام المارقة المتآمرة، والحيلولة دون تفقيسها في اليقظة.

مع ان اليقظة العربية ليست سوى مشروع متقادم تم دفنه "من زمان".

سيمنحوننا مهلة شهر او اثنين كي نتخلص من آثام وعوالق تلك الاحلام الضالة، استجابة لنداءات العالم المتمدن الذي سحب اعترافه بالاحلام لان انسان القرن الجديد لم يعد يحلم، او انه لا يملك الوقت لمثل هذا الهذر، وهنا اجدني مضطرا لإلقاء وردة اخيرة على ضريح "فرويد" الذي وضع الحلم في اعلى مراتب التحليل النفسي باعتباره مفتاحا رئيسا لتفسير السلوك البشري. ومع تفهمي وتقديري للجهود الجبارة التي بذلها تلميذه "يونغ" فسأبدي مزيدا من الاسف والعزاء له، بسبب هبوط اسهم الاحلام – على عكس ما توقع- وبسبب اختلاف رموز ابناء هذا الزمان، عن تلك التي وردت في كتابه القيم "الانسان ورموزه".

اما ابن سيرين فلا يسعني الا ان أحسده لانه انجز كتابه – في تفسير الاحلام – وهو يتأرجح بين الحلم واليقظة: كان ذلك الرجل عاطلا عن العمل.

لماذا لم نعد نحلم؟

اذا كان صحيحا ان ما نراه في منامنا هو تحقيق لرغبات مكبوتة تعذر تحقيقها في حياتنا العادية، فعلينا ان نحلم ولو بقوة الشغب، اذ ان رغباتنا وطموحاتنا لم تتحقق حتى ساعة كتابة هذه السطور.

اذا كان الحلم يعني طغيان المؤثرات الداخلية للجسم والنفس على مثيلاتها الخارجية، فلماذا انقطعت احلامنا؟ هل ارتهنا لما هو خارجنا وتنكرنا لما يجول في دواخلنا؟

اذا كان الحلم تعبيرا عن تهيؤ الانسان للمستقبل، فهل انهينا استعداداتنا ومشاريعنا لاسكان هذا المستقبل بين ظهرانينا؟

واذا كان تنبيها، وإخطارا لنا حسب ابن سيرين فهل بلغنا حد دحر الأخطار دون حاجة الى إخطار؟

كان الانسان البدائي يعيش حياتين: اليقظة والحلم، وكان يؤمن بوجودهما الى حد أن الأمر التبس عليه، فلم يعد يفرق احداهما عن الاخرى، لذا لجأ الى الشمس كي تعينه على معرفة ايهما هي الحياة الحقيقية، لكن الشمس ظهرت في احلامه ايضا، فرضي بالحياتين معا، ولم تعد تهمه الحقيقة.

كانت السماء في تلك العصور تهطل احلاما وامطارا دائمة وثلوجا ناصعة، وكانت وقائع الانسان واحلامه تتم تحت جنح وعيه المطمئن الغافي، الذي يجلله ويحرسه فضاء مخلص حنون.

الآن يتبين ان الانسان العربي كان بدائيا حين ادركت الاحلام حقبة من حياته، فخلط الحلم بالواقع، بدليل ان الوحدة والانتصار والعدالة والحرية لم تتحقق، وان الانصاف اختار الاقامة في المآقي حين لم يجد له مكانا على ارض الواقع العربي.

ها ان الاحلام تتهدم وتنسحب من حياتنا مثلما الصدق، مع اننا نعيش حياتين كالانسان البدائي، لكن بفارق ان حياتنا الثانية الحالمة باتت مجرد مساحة للهذيان لا للحلم.

طقوس الكتابة الروائية

نبيل سليمان- سوريه

مقدمة:

يلفع الغموض نصوص طقوس الزواج المقدس عند السومريين، وتتباين فيها التفاصيل، لكنها جميعاً ترسم للعروسين دُوموزي وإينانا (تموز وإنانا) تلك الفتنة التي تبدأ بالمجازات الغزلية اللاغزة (لنقلْ: طقس المهاد) فحمام الإلهة وزينتها (لنقلْ: طقس التطهير) فاحتفالية الموسيقى والغناء والشعر (لنقلْ: الطقس الشعبي) فاحتفالية الكهنة (لنقلْ: الطقس الديني) فالفعل الجنسي على سرير من الأسل: الطقس الجنسي(١).

لهذه النصوص، كما هو للميثولوجيا بعامة، لغتها الخاصة المفعمة بالرموز والدلالات. وفي الميثولوجيا، لكل عنصر كوني تاريخه الخاص الذي يحدث الإنسانَ عنه(٢). ولكن أليس للوحة أو الرواية أو القصيدة بعض ذلك أو كله؟

مهما يكن من جواب، فمن السائد تعليق الإبداع على الإلهام والموهبة، وهو ما يضمر إن لم يعلن تعلقاً بالمقدس (بالإلهي) وتعليقاً عليه. وإذا كان ذلك يتأسس في الميثولوجي، ففيه يتأسس جلّ ما يحدّث به المبدعون والمبدعات عن طقوس إبداعهم وإبداعهن، مما يخاطب الطقوس الميثولوجية التي جاءت من الممارسة الطقسية الدينية، فتبدو المحاورات أو الشهادات أو الأحاديث السيرية ... ملفوعة بالغموض، وتتباين فيها التفاصيل وهي تتناسج من المهاد إلى الإعداد إلى الفعل، سوى أن هذا الزواج المقدس هو بين كاتب ورواية أو فنانة تشكيلية ولوحة أو شاعر وقصيدة، احتفاليته فردية دوماً، وقد لا يكون لها من حبور الزواج السومري المقدس نصيب.

بالمقابل، ثمة من يعلق الإبداع على البيولوجي وحسب. وثمة من ينحو ومن تنحو إلى تفاعل الروحي النفسي مع الجسدي ومع العمل، في الإبداع وطقوسه، وإلى أولاء أميل، حيث يمكن للميثولوجي أن يشتبك بالعملي. ولعلي نحوت هذا المنحى بتأثير من تربيتي الفكرية، ومنها الرد على تسفيل الإبداع بتعليقه على البيولوجي وحسب، وكذلك الرد على إعلائه فيما يضمر أو يعلن صح القول فقط بالموهبة والإلهام والطقوسية، من دينية ومن نخبوية، بينما أحسب الأمر ضرباً من الكيمياء المقعدة التي تتفاعل فيها وتتحول عناصر جمة، منها المكان والثقافة والمورثات والذاكرة والميزات والطباع الفردية والوعي واللاوعي والمحيط السياسي والاجتماعي والاقتصادي والطقس الجوي وأدوات تجسيد المبدَع (لغة ألوان لحن..). وإذ يتحدد القول في ذلك بالتجربة الشخصية لمثلي في طقوسية الكتابة الروائية، فلا بد من قدر هائل من الشجاعة والثقة، كيلا أقول الوقاحة والغرور. لذا أبلع الندامة على / والخوف من أني أركب هذا المركب فيما يلي، متعزياً بما قد يوفره لي ذلك من إضاءة لما حاولت من الرواية، ولروحي.

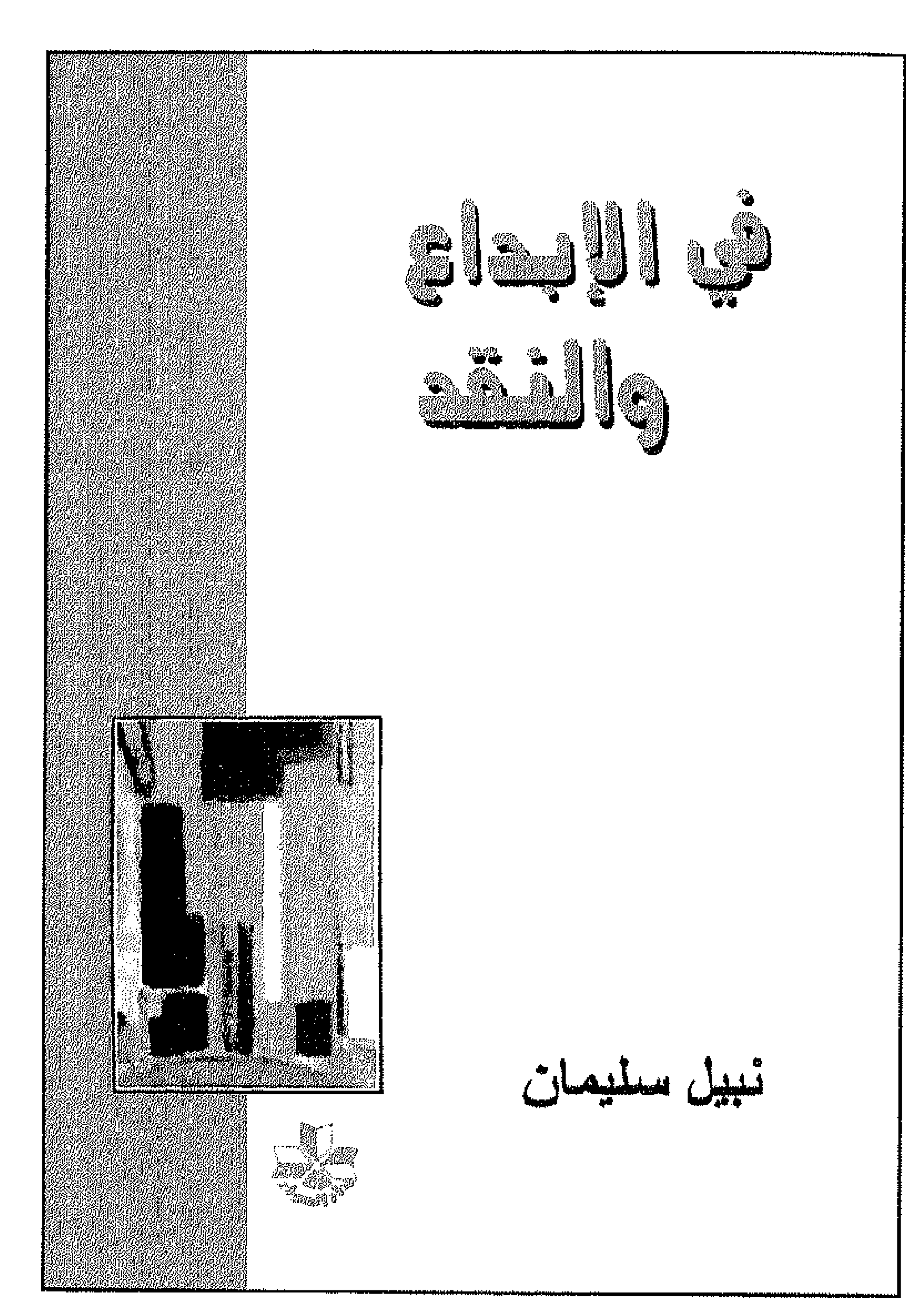
قبل الكتابة:

في عودتي من زيارة قصيرة لبيروت مطلع عام ١٩٧٢، أجبرني هطل الثلج على المبيت في دمشق. ثم جعل سفري إلى حلب يستغرق النهار التالي، ويجبرني على المبيت. وفي النهار الثالث أضاءت الشمس الثلج، ولعله هو الذي أضاءها، فتمكنت من الوصول إلى مقامي آنئذٍ في مدينة الرقة، على ضفة نهر الفرات.

في لحظة ما من ذلك النهار المتقد بياضاً، صعقتني الغبطة كما تصعق الكهرباء، والثلج يسطع في روحي من بحر بيروت إلى نهر الفرات، وسطعت فيّ تلك الرواية التي سيصير اسمها (ثلج الصيف)(٣)، فتكشفت العتمة التي كانت تطبق عليّ كلما فكرت بالكتابة عن هزيمة ١٩٦٧: سفر يقطعه الثلج، عراء المسافرين والمسافرات في وضح الثلج، عراؤنا في وضح الهزيمة.

ليس السفر وحده إذن ما قدح الفكرة بالهذه العبارة! بل هو الثلج الذي سحرني منذ بتّ قادراً على أن أتذكر، كيلا أعود أبعد إلى ذاكرة خلية تتكاثر أو لم تزل وحيدة.

لولا السفر والطبيعة إذن لما كانت رواية (ثلج الصيف)، ليس فقط لأنهما (قدحا الفكرة)، بل لأنهما شكلا بشرها وأحداثها ولعبتها. ولئن كانا يناديان العلمي والميثولوجيّ من تلك الخلية إلى عام ١٩٧٢ حين نبقت (ثلج الصيف) وكُتبتْ، فنداؤهما سيظل يشكّل ما يشكّل مما كتبت، كما لعلي سأبين. أما الآن، فسأعود إلى ما قبل شتاء (ثلج الصيف) بشتاء، قضيت ما قضيت من لياليه مصغياً لهدير الفرات ولذكريات الصديق نبيه خوري (مهندس زراعي) عن سنوات سجنه السياسي زمن الوحدة السورية المصرية (١٩٥٨-١٩٦١)



والجمهورية العربية المتحدة التي لم تفارقني فتنتها حتى اليوم.

في ليلة من تلك الليالي مارتْ أعماقي: نبيه خوري رواية، اكتبه. وكانت تلك شرارة رواية (السجن)(٤). ولولا (الآخر) إذن ما كانت.

بعد ذلك بسنوات تعرفت إلى الشاعرة البلجيكية إيفون ستيرك في دمشق. ومعها ومع الشاعر والناقد والصديق وفيق خنسة عدت إلى بيتي في حلب، وقضينا يوماً أو يومين أين الذاكرة؟ فكانت لي أوراق مما قصت إيفون من سيرتها.

هذه الأوراق ستظل تنتظر سنوات حتى تعرفني المصادفة على باسمة نسخت الذاكرة كنيتها المترملة للتو، وهي تحضن طفلها قيس. ومن مطار دمشق ترافقنا إلى مطار تونس، حيث نزلا، وتابعت إلى الدار البيضاء، أزوّق اللقاء بهما بعد أسبوعين في تونس. لكن باسمة اختفت، ولم يجدني البحث عنها بعون من الصديق الكاتب يحي يخلف، فانطويت على خيبة العشق الذي طوح بمنديل حدادها من الطائرة، وظللت أنطوي حتى نبقت إيفون ستيرك من أوراقها، واشتبكت مع ما قصت عليّ باسمة من قصتها، فكانت تلك الرواية (القصيرة أو القصة الطويلة؟) التي ستتسمى: (قيس يبكي)(٥). ولولا السفر والآخر إذن ما كانت.

الآخر، الطبيعة، ودوماً السفر، ومنذ طفولتي وأنا أترحّل داخل سوريا، حتى بلغت السادسة والعشرين، وكانت رحلتي الأولى خارج سوريا: إلى القاهرة. أما لبنان، فالسوري يعد السفر إليه سفراً داخل سوريا كاللبناني حين يمضي إليها وهو ما عرفته منذ اليفاعة.

ومنذ الطفولة ألفت أن أغمض عيني أو أسرح نظري، كلما ترحلت، مثلما أفعل قبيل النوم أو في الخلوات حتى اليوم: ألاعب أخيولات وأحلام يقظة، ستتعلق غالباً بالكتابة منذ أدمنتها. إلا أني لم أجرؤ على أن أكتب من سفري خارج سوريا سوى أقل القليل، حتى سنتين مضتا، عندما عدت إلى أوراق تتعلق برحلتي إلى إسبانيا عام ١٩٩٣، ولولا ذلك لما كانت روايتي (في غيابها)(٦)، على الرغم من فعل السيري بغير الرحلة فيها.

على نحو مختلف، وربما: حاسم، جاء السيري المعجون بالمتخيل بروايتي الأولى (ينداح الطوفان)(٧)، وسيجيء بروايات (المسلّة)(٨) و (هزائم مبكرة)(٩) و(مجاز العشق)(١٠): شرارة من سنوات القرية (البودي)، فشرارة من سنوات الخدمة الإلزامية في الجيش، فشرارة من سنوات الدراسة الثانوية وتكوين المراهق جنسياً وثقافياً وسياسياً، فشرارة من العشق على كبر ومن التجريب في كتابة رواية مختلفة: هل بلغ بي حقاً فجور النرجسية أن عولت على السيري كل هذا التعويل!

أما رباعية (مدارات الشرق)(١١) فلولا القراءة ما كانت، تماماً كما أنها ما كانت لتكون لولا أني بلغت الأربعين متفجراً بأسئلة الانهيارات التي تطوحني من مكتبي إلى أقاصي الكون، كأن نهاية القرن العشرين هي بدايته، سوى أنها أكبر مسخرة. ومن القراءة والأسئلة إذن (قدحت) فكرة الرواية.

غير أن الأمر ليس فقط طقوس الحمل (الفكرة الأولى أو الفكرة الكبرى)، وليس الأمر الطقس بهذا الوضوح ولا بهذه البساطة. فقد يبدأ الحمل من حوصان (لقاح) مبهم بهمة الأسئلة والأجوبة التي ظلت تتفجر سبع سنوات من العمل على رواية (مدارات الشرق) جزءاً فجزءاً. وقد يكون العكس، فيكون الجلاء منذ البداية، فيشتبك العشق والجسد بحرب المياه القادمة لا ريب فيها بالتخم بين قرن وقرن أو ألفية وألفية، كما كان مع رواية (مجاز العشق).

ولعل الأهم هو أن الفكرة الأولى أو الكبرى لا تفتأ تتحول وتتشظى. وقد تنقضها الكتابة جزئياً أو كلياً، مثلما قد تجلو البهمة ما يمور في النفس، أو قد تزيد المجلو بهمة والواضح غموضاً. وقد يبدو أن الشرارة انطفأت، والقدحة تبددت، مثلما كان لروايتيّ (قيس يبكي) و(في غيابها). ولئن كان ذلك، فقد يتقد كل شيء بعد سنة أو بعد عشر، ويتجدد اللقاح والحمل. فإذا أطبق وسواس الرواية الخناس عليّ أنا الإنسيّ، حتى يتلبسني الجني، ابتدأ طقس الولادة بالهجس والأرق ليل نهار، وراحت شخصية أو أكثر تتلامح في هيئة إنسي يبحث عن تكوينه، وتبدأ مشاهد تخاتل أو تباغت باكتمالها قبل أن ينكتب منها حرف، وربما تملؤني علاقات ومحاورات بين هذا وتلك وهذه وذاك وهؤلاء وأولئك، ويتقمص من أعرف بمن لا أعرف، فلا تكون من منجاة إلا أن يبدأ العمل.

بعلامة الصمت والعزلة، بات من أعاشر عن قرب، يقدرون ويقدرن قبلي أن مشروع رواية قد ابتدأ. وقد يطول ذلك قبل أن أكتب حرفاً، سوى تخطيطات لا تفتأ تتمزق وتنكتب. أما العمل فيغدو بخاصة قراءة تتغيّا المشروع.

ولعل ذروة ذلك قد كانت في مشروع (مدارات الشرق)، إذ عكفت (كذا) سنة على قراءة مذكرات وتواريخ وصحف ومجلات وخرائط و.. حتى بات في مكتبتي لهذه الرواية ركنها الخاص، وتراكمت البطاقات كما يليق بالبحث والباحث، أو كما لا يليق بمن يتأبى من

المبدعين والمبدعات على البحث، متوكلاً على الإلهام والموهبة والطقوسية.

بالتوازي مع القراءة، جريت من أجل (مدارات الشرق) خلف مسنّين ومسنّات، وطفقت أتقرى دمشق القديمة، وتعرفت من جديد على اللاذقية، حيث أقيم منذ ربع قرن، وتركت للذاكرة وللمخيلة أن تشكلا من جديد ما عرفت من حلب ومن الرقة ومن أطرافها (عين عيسى تل أبيض..) ومن الشرق السوري القصيّ (القامشلي وعامودة..)، ولم يكن في الحسبان قط أن أكتب رواية من جزأين أو من أربعة. بيد أن شخصيات وأحداثاً ومحاورات وصراعات ومشاهد قد تبلورت أثناء الإعداد للمشروع، فبتّ أعيش من الرواية المأمولة ما أعيش قبل أن أكتب منها حرفاً. على أن ذلك كله كان أجلى ألذلك كان أهون؟ مع رواية (مجاز العشق)، سواء في محاولة الخروج على كل ما جرّبت من بناء أو لغة أو مفهوم للرواية، أو في مواجهة حاسمة مع النفس وهي تتطوح من حرب الخليج الثانية إلى تجربة في العشق بالإذن من عنوان رواية الطاهر وطار إلى الملفات والأبحاث المتعلقة بالمياه والصراع عليها في المنطقة: الحرب القادمة لا ريب فيها.

على نحو مقارب كان الإعداد لرواية (سمر الليالي)، عبر اللقاء بعدد ممن كواهنّ السجن السياسي ومنهن بخاصة الصديقة غادة غيبور والأوراق التي كان ينفحني بها ويفعمني كل لقاء. وقد أعدت بالتوازي مع ذلك قراءة المدونة الروائية للسجن السياسي، وقرأت ما كانت قد فاتتني قراءته، لغرض محدد، وهو أن أتحاشى أية تقاطعات قد تتأتى من تقاطع تجارب السجن السياسي للمرأة أو للرجل في أي شفع أو وتر من الليل العربي المطبق، وفي أي ركن من أركان الفضاء العربي السعيد. وقد كان للقراءة أيضاً في التاريخ الأندلسي والأسباني ما كان في الإعداد لرواية (في غيابها).

الكتابة:

سأظل ألح على أن لما قبل الكتابة من الأهمية ما للكتابة، بل هو منها، ولولاه لما كانت، مهما يكن من أمر الاحتراف، وأنا ممن يقولون بفضيلته.

لا مناص للاحتراف كما لا مناص لمنكره، من لحظة حمل ولحظة مخاض ولحظة ولادة. ولكل لحظة، طالت أم قصرت، وتعقّدت أم تبسّطت، طقسها أو طقوسها، كما العمل الكتابة.

ثمة من يحدد طقس طقوس الكتابة بنوع القلم أو الكومبيوتر أو بركن خاص في مقهى أو بإضاءة الركن أو بصحبة الموسيقى وكأس من العرق.. بيد أن ذلك هو من الطقس، وليس كله، كما أن طيلسان الإلهة إنانا المتأهبة للقاء الزوج الموعود، هو من طقس الزواج السومري المقدس، لكنه ليس كله. بالأحرى كل ذلك هو من لوازم حيثيات طقس الزواج الكتابة، ولست أهوّن منه، ولا أنظر إليه كنافلة، لأن له من الضرورة بقدر ما له من الفعل في الطقس. لكن الكتابة متوالية من اللحظات والطقوس، ومنها ما يعود ويستعيد لحظات طقوس الحمل والمخاض والولادة، لذلك لا فكاك بين الكتابة وما قبلها، ولا يتفاضلان في الأهمية.

لقد نبقت أثناء الكتابة من اشتباك قصتي إيفون وباسمة في رواية (قيس يبكي)، قصة قيس: الطفل الفلسطيني الذي يبكي، أي: لا يبكي، كما غدا عنوان الرواية في ترجمتها الإسبانية، فجعلني أندم على العنوان الذي اخترت. ومن السؤال الأندلسي والسيرية في رواية (في غيابها) تبلور السؤال عن مؤسسة الحب. أما هذا العنوان، فلم أهتد إليه إلا بعدما أنجزت الكتابة الثانية للرواية. ولقد صادف أن اهتديت إلى عنوان نهائي للمشروع مبكراً، كما مع (السجن) و(جرماتي)[١٢]، لكن طقس العنوان يُلبس عليّ غالباً، ويضطرني أحياناً إلى أن أستعين بآخرين، كما كان مع رواية (هزائم مبكرة) بفضل محمد كامل الخطيب، وكما كان مع العنوان الرئيسي لأجزاء (مدارات الشرق) بفضل عبد الرحمن منيف، فقبل اقتراحه كان العنوان (مدار الشرق). أما عنوانا (ثلج الصيف) و(المسلّة) فقد جاءا أثناء الكتابة، و(سمر الليالي)[١٣] كان عنوانها (أسمار الليالي) تيمناً بالعنوان الأصلي لـ (ألف ليلة وليلة)، فجعلته بالمفرد (سمر) بعدما أنجزت الرواية، مثلما كان مع رواية (في غيابها)، ومثلما كان في أول رواية كتبتها (ينداح الطوفان)، إذ كان عنوانها (طوفان الجبل) وكذلك مع رواية (مجاز العشق)، إذ كان عنوانها (مجاز الشمس). أما عنوانات أجزاء مدارات الشرق (الأشرعة بنات نعش التيجان الشقائق) فقد جاءت أثناء الكتابة. ولعل الإشارة في كل ذلك هي إلى تلك اللحظة الطقسية التي تومض بالعنوان، أو تظل تخاتله حتى يسعف صديق ذو خبرة، أو حتى تُنجز الرواية. ولقد تعلمت مداورة غموض تلك اللحظة، بتسجيل ما لا تفتأ ترميه من احتمالات العنونة، وبتقليب ذلك، وبالصبر على سطوع العنوان المرتجى.

لا مناص للاحتراف كما لا مناص لمنكره من لحظة حمل ومخاض وولادة

في مستوى آخر، ومنذ الرواية الأولى، تعودت الكتابة اليومية. لكن التدريس حتى نهاية عام ١٩٧٩ كان عملي شبه اليومي أيضاً. ومثله كان ما تلا من عملي في النشر، حتى غرقت في كتابة (مدارات الشرق)، وبتّ شبه متفرغ في سنواتها الأولى، ثم متفرغاً حتى اليوم، أي: عاطلاً عن العمل، كما تعودت أن أجيب من يسألني في أرجاء العروبة عن وظيفتي أو مهنتي: هل يعقل أن أقول له: كاتب؟

لغير داعي السفر، لا تكاد تنقطع كتابتي اليومية للمشروع الذي أكون بصدده. قد يجعلني الرهق والنزيف اليومي الكتابة اليومية، ألجا إلى فسحة ليل أو نهار وليل، فأعود لائباً إليها: الكتابة إليه: العمل. فإذا كان مشروع الرواية يسكنني قبل أو قبيل الكتابة (هذا هو الحمل طال الحمل هذا هو المخاض تعسّر المخاض طال المخاض...) فإن سكناه تغدو تماماً الدورة الدموية أثناء الكتابة، مهما يتخلل ذلك من الانقطاع، لالتقاط الأنفاس أو لسفر لم أفلح في تأجيله.

بفعل ذلك حملت حِملّ أوراقي من (مدارات الشرق) ذات سفر إلى (عدن). وقد حكم موعد الطائرة ألاّ يكون لي عمل طوال أربعة أيام من وصولي، فلم أغادر الفندق المتواضع الملاصق للبحر البحر: هذا الطقس العجائبي إذ خلوت إلى عشقي الأكبر، وكتبت صفحات من الرواية وصفحات. وذات سفر إلى (الشارقة) بعيد ذلك، كانت الخلوة ثمانية أيام في فندق (الهوليداي إن)، وكتبت من الرواية نفسها

ما لم أبدل منه حرفاً في كتابتها الثانية.

على أن الانقطاع في الكتابة الثانية يظل أهون. ولذلك كلفني في الكتابة الأولى غالباً أن أعود إلى البداية، وربما إلى ما قبل البداية. فَوَصْلُ ما انقطع غالباً كان أكبر رهقاً من البدء من نقطة الصفر. وقد تعلّمت ألا أبتئس من ذلك، وألاّ أبخل عليه بوقت ولا بجهد. فهذا البدء من جديد، مهما يكن الشوط الذي قطعته، أحسبه يوفر فرصة ثمينة للعب بلذاذة وحرية ومكنة: تقدم أو تؤخر أو تشطب أو تحذف أو تولّد من جديد أو.. وليس إطلاقاً نسخاً لخمسين أو لمائة وخمسين صفحة (تبييض مسودة أولى!).

في الكتابة اليومية سيكون للحرن والتمنع مثل ما للانقطاع من مرارة أو أذى، وربما ما هو أدهى. غير أن الكتابة علمتني مبكراً ما لم أتعلمه من المرأة إلا متأخراً: إن أغمضت طقوسية أي منهما، فلا جدوى من العناد ولا التملق ولا اللجاجة ولا التذاكي. لذلك ما إن تبدأ (العصلجة) حتى أتوقف، وقد ألجأ إلى المشي، إلى ما ألفت منذ الطفولة من أخيولات وأحلام اليقظة في المشي أو قبيل النوم. وقد ألجأ إلى قراءة الشعر، أو إلى ألبومات من الفن التشكيلي، أو إلى معرض منه إن صادفني آنئذ. وربما أكتفي بمشاهدة التلفزيون. وربما أهرع إلى البحر، أو إلى سهر الأصدقاء والصديقات. وقد تلوح شارة الرضى عما قليل، أو بعد أن تمضّني، فألاعبها بغرارة الغزل (أين هي مجازات الغزل اللاغزة في طقس الزواج السومري المقدس؟!) وبغواية الصمت والأناة، إلى أن يأتي عناق مندّى بالشوق، وربما بالعتاب، أو أن تأتي الشهوة المتفجرة بالعض والهرش والحمى والدوار، لكأن شبق الكتابة يصير شبق الموت.

كل ذلك وسواه يكون في الكتابة الأولى. وفيها، وفي تاليتها أو تالياتها للمشروع كله أو بعضه ثمة طقس لا يفارق، هو الصمت والعزلة، سواء تحقق على بلكونة المطبخ أو بين يدي البحر أو في غرفة ضيقة من فندق. ولكن أي صمت هذا، وأية عزلة؟ ألا تخرشهما السيجارة التي أدمنتها بعدما بلغت الثالثة والثلاثين؟ ألا ينقضهما كأس واحد على الأقل من أي شراب كحولي، وهو ما لا أكاد أقربه وحيداً؟ ألا يخرشهما ما أوثره من موسيقى خافتة وبعيدة؟ وماذا إذن عن الطقس الأمثل الذي ألفته في بيتي الريفي في قريتي: البودي منذ شيدته ونقلت إليه مكتبتي عام ١٩٨٩، بالتزامن مع غرقي في (مدارات الشرق)؟

إنه الركن الجبلي (على ارتفاع ٧٠٠ م) المطل على البحر (على مسافة ١٥ كلم). إنه هبة الهواء الصيفية المدوّخة للصنوبريات أمامي مباشرة، لا فرق بين ربيع وخريف. بل هو عواصف الشتاء: برقها ورعدها أو قمرة ليالي الصيف أو غنج الكائنات الربيعية.

في هذا الطقس تأتي الصدفة العارية، الصدفة الاستفزازية، الصدفة التي لا ترحم، فيتخلخل التصور الأولي للرواية، أو يُنْقَضُ وأنت تكتبها، كما كان بالأمس مع رواية (في غيابها). وربما كان ذلك لأني كنت مهجوساً أم مهووساً؟ بالاختلاف عما كتبت من قبل، بل وياللغرور! بالاختلاف عما كتب سواي. إنه الهاجس الهوس المضنّ مع كل رواية كتبت، منذ روايتي الثانية (السجن). هنا أنظر إلى (مدارات الشرق) كرواية غير مجزأة إلى أربعة أجزاء. وهنا أستعيد رواية (ثلج الصيف) كنت في السابعة والعشرين ولهف المغامرة وخوفها من أجل أن يكون لكل شخصية دورها في أن تروي. ومن بعد بأربع سنوات، ومع رواية (جرماتي) ذلك التجريب في تفتيت الجملة حتى صيرورتها مفردة.

هذا الهجس أو هذا الهوس هو ما جعلني في (مجاز العشق) أجرب الاكتفاء بعلامة ترقيم واحدة هي النقطتان المتعامدتان، بفضل غويتسولو. لكن الصدفة العارية الاستفزازية، الصدفة التي لا ترحم، ليست بذلك وحده، وهي التي لعبت مراراً وتكراراً، على مدار التاريخ، أدواراً حاسمة



في أقنعة مختلفة، كما يقول هويمارفون ديتفورت. فإذا كان هذا شأنها مع التاريخ، فكيف بها مع نكرة تدعى (نبيل سليمان)؟

إن لها إذن أن تجمعه مع المصور السينمائي سمير جبر، وهما يؤديان الخدمة الإلزامية في الجيش، ليحدثه عن إعمار القنيطرة، فإذا بنطفة رواية تنهض بين صلبي وترائبي: القنيطرة التي خلفها الإسرائيليون قاعاً صفصفاً عام ١٩٧٤: من يعمرها؟ وكيف؟

ستتسمى القنيطرة في الرواية باسم القرية المجاورة لبيتي الريفي (جرماتي). وبالتالي، سيشتبك السيري بحرب ١٩٧٣ والتحرير والانسحاب، وستهتك الرواية ديماغوجيا النصر، فيحق فيها منع الرقيب السوري منذ صدورها في القاهرة عام ١٩٧٨ حتى عام ١٩٩٥، كما حق بصاحبها فصله من اتحاد الكتاب لسنوات. ولكن، ما صلة ذلك بطقوس الكتابة؟

ليست الصدفة بقانون وحيد، وإن يكن لها في الطقوسية ما للقانون، ولذلك يطلع السؤال عما بين الكاتب والمكتوب، عما بين السيرية والرواية. وهنا تبدو لي أسئلة زمن كتابة الرواية تفعل فعلها العميق، أياً يكن الزمن الروائي. هل كان ذلك ما جعلني أعوّم الزمن في رواية (السجن) أو في رواية (سمر الليالي)، لا حيلة على الرقيب الرسمي وغير الرسمي المتربّص أو على الأقل: لا حيلة وحسب بل ليكون للرواية زمانها الطقسي ومكانها الطقسي اللذين تخاطب بهما مكاناً آخر وزمناً آخر؟

لولا أسئلة زمن الكتابة الذي أعيش، هل كنت صرفت تلك السنين وأنا أحفر فيما مضى من القرن العشرين، لأكتب (مدارات الشرق) أو (أطياف العرش)(١٤). هل كان ذلك الحفر في الجذر الأندلسي في رواية (في غيابها)، أو ذلك الحفر في أفانين التعذيب في تراثنا الزاخر في رواية (سمر الليالي)، أو ذلك الحفر في الصراع على المياه في بلاد الشام كما كانت سوريا الكبرى مطلع القرن العشرين، أي في سوريا ولبنان وفلسطين والأردن اليوم، كما حاولت أن تكتبه رواية (مجاز العشق)؟

بينما تظل الأسئلة معلقة، توالي الكتابة / العمل طقوسيتها، لتكون

احترافاً، لا تزجية أو نزوة، فيطلع مستوى آخر، أراني فيه وقد بلغت نهاية الكتلة الأولى من (مدارات الشرق) والتي جاءت في الجزأين الأول والثاني مخيراً أو مسيّراً بين موتي وموت نجوم الصوان: إما هذه الشخصية من بين عشرات الشخصيات في الرواية، وإما أنت. إما أن تبقى فيما سيلي من الرواية، فيعجزني حرف واحد إذن أي: أموت وإما أن تختفي هي، وهذا ما اختارته الكتابة /الطقس / العمل، أو لعل نجوم نفسها هي التي اختارت، وفي كل حال، لست من اختار.

بعد (كذا) سنة، وبعد أكثر من ألف صفحة، تقدمت إلى (مدارات الشرق) امرأة أخرى، هي ترياق الصوان. لكن ما بيننا لم يكن من ذلك العشق الذي كان بين شقيقتها نجوم وبيني. بالأحرى لم يكن عشقاً البتة، بل تلك العلاقة الملتبسة بين التواؤم والتنافر والشهوة والصراع والإعجاب والحيدة، مما يقوم بين من يكتب أو تكتب، وبين هذه الشخصية الروائية أو تلك، من الذكور والإناث. ومثل هذا الذي كان مع ترياق الصوان، كان مع من لم يكن أو لم تكن في البال البتة، قبل الكتابة، أو في سنواتها الأولى، بل جاءت به بها الكتابة. وها هو (تحسين شداد) يقهقه مؤيداً، وهو من لازمني منذ البداية، لكنه في الجزء الأخير (الشقائق) تخلّق في ذلك النجم العسكري الانقلابي الذي شعشع في سماء الاستقلال السوري وغير السوري قبل نصف قرن، ولا زال يشعشع: هل عليّ أن أكرر أن ما آل إليه أمرنا بفضل الشمولية الانقلابية العسكرية الثورية، بفضل الهزائم المبكرة والمتأخرة والفردية والوطنية، هو ما صاغ لتحسين شداد تكويناً جديداً في (الشقائق)؟ وبالتالي، فالكتابة قد تخلق شخصية روائية، كما قد تخلّقها مرة بعد مرة. وأحسب أن ذلك هو قانون طقس من قوانين طقوس الكتابة الروائية، حتى فيما يتلفّع منها بالسيري، حيث يشتبه الكاتب كالناقد والقارئ في أن هذه الشخصية أو تلك تأتي (جاهزة) إلى الرواية. لكن التخييل يفعل فعله المحتوم السري. وبه ليست شخصية صبا العارف ولا شخصية فاتن طروف في رواية (مجاز العشق) بفلانة أو علانة. وليس (نبيل) في رواية (المسلة) هو من كتبها، على الرغم مما هو مشترك بين وقائع حياتهما، وعلى الرغم من أنهما يحملان الاسم الأول نفسه. وليست التقنية خلف التحوير من الوقائع إلى البنية كما تستسهل القراءة المطابقة والمتلصصة في الحكم على الرواية السيرية أو السيرة الروائية، أو أية كتابة روائية متلفعة بالسيري. بل هو فعل الكتابة أولاً وأخيراً و على الأقل أساساً. وقد يعني ذلك استفاقة مكبوتات أو إحباطات جنسية أو دينية أو سياسية، أو قد يعني مخاتلة أحلام وأمنيات وشهوات ورغبات، فأراني ألاقي الكتابة عارياً ونظيفاً وفائراً، وأهيئ في رواية (هزائم مبكرة) لخليل وامرأة أبيه حرامهما، أو أهيئ في رواية (سمر الليالي) للسجينة الإسلامية الشابة لبيبة، ذلك التعذيب الأسطوري: لدغة

بعد الكتابة الثانية للرواية أجد الجرأة لكي يطلع عليها اقرب الاصدقاء والصديقات

الكهرباء في البظر حتى ترتعش لبيبة، والشهوة أيضاً إذ يمتطيها قمر الزمان من يعذب كما تمتطى الدابة.

قد يبدو من التناقض ما يبدو بين القول بأن ذلك كله من طقوس الكتابة الروائية، وبين القول إنه العمل فعل الكتابة وقوانينها الجهيرة السرية. غير أن الطقوس ليست هذا الـ (خارج) فقط، بل هي أيضاً وربما أولاً أو أساساً ما يمور في الأعماق المجهولة لمن يكتب أو تكتب، ما يأتيه فعل الكتابة وقوانينها الجهرية السرية، حيث يشتبك الداخلي



والخارجي في النوم أو على شفاه وفي القراءة والسرحان والسكر. ...، وحيث العمل، إلى الجلوس خلف المكتب للقراءة و/أو الكتابة، هو التأمل والتخيل والقلق والإصغاء والملاحظة ومواران الأسئلة ومخاتلة الأجوبة.. وبعض ذلك قد يستغرق من الوقت والطاقة مثلما تستغرق الكتابة، فإن قلّ عن ذلك مرة، فقد يزيد مراراً.

على مستوى آخر كم من مستوى مر حتى الآن؟ وكما جلا النقد الحديث، تبدو الرواية كأي نص شبكة من النصوص. وها هنا يبدو أن طقساً آخر من طقوس الكتابة يقوم. فالقراءة بعامة، والقراءة في خدمة مشروع روائي بعينه، ستملأ ما تشاء من الذاكرة، وتسري كما تشاء في الأعماق، كما ستملأ البطاقات، و(تقدح) الشرارات والأفكار. وفي الكتابة سيسري من القراءة ما يسري جهاراً أو مواربة، أو يصير سراً مستسراً مكنوناً بالدر، كما يردد صوفي، فتحوّل الكتابة ما سرى فيها بالكيمياء المعقدة، كما تحوّل القراءةُ الكتابةَ بالكيمياء نفسها، فإذا نحن أمام نص جديد، له من طقوس الحمل والمخاض والولادة من طقوس الخلق ما له.

إنه فعل مباشر وبالغ الوضوح: أن تقرأ وتتراكم قراءتك، وأن تتوله بمقروء وتستبطنه، وأن تنقله على بطاقة. لكن الأمر أيضاً بالغ الغموض وجواني وسحري، تناديه الكتابة في لحظة من لحظاتها، فتنبش الذاكرة والأعماق والبطاقات، ويشرع الغزل اللاغز والمراوغة والمراودة فالاشتباك أو الانصهار، يشرع الخلق. ولقد كانت (مدارات الشرق) بمعنى ما عيشي الأكبر لذلك. فبعد مئات الكتب والدوريات، مما قرأت من أجلها، وبعد مئات الحكايات والمذكرات والأحداث والأغاني والأمثال والشخصيات النكرات والشخصيات المعارف... كانت الكتابة تعجن القراءة في طقوسها، فتخلّق من شخصيتين أو أكثر من تخلّق كما في ابن الأكاشي من هاشم الأتاسي وسواه؟ وكم في ترياق الصوان من بديعة مصابني وسواها؟ وكم في تحسين شداد من حسني الزعيم أو أديب الشيشكلي وسواهما؟ وتبتدع من حدث أو اثنين أو أكثر ما تبتدع، بلا ناظم سوى لعب المخيلة. وعبر ذلك قد تأتي من أجل يومنا وغدنا بنص من دستور المملكة السورية لعام ١٩٢٠، أو بنص للكواكبي من (طبائع الاستبداد)، أو بنص

للسيوطي من (شقائق الإترنج)، فتلاعبه كما يحلو لها، تلتهمه فيشكلها من جديد وتشكله من جديد، كأن الكون في بداءته مرتع الخلايا والفيروسات و.. ولعل ذلك ما يجعلني أردد بصدد الوثائقي في الرواية: إن الوثيقة إذ تصير بأية صيرورة في حضرة الرواية، تفارق مصنفها، وتنهض بنسبها الروائي الجديد، فيكون للرواية أن تجمجم: هذه أنا وأنا هي، هذه وثيقتي وأنا الوثيقة، ولا شأن لي فيمن يبحث عن المطابقة بيني وبين التاريخ، ولا فيمن يطابق بيني وبين أية وثيقة.

هكذا عششت هذا الطقس الآخر من طقوس الكتابة في رواية (أطياف العرش) مع ذلك الدنيوي المتأله (الطويبي)، وفي لعبة التناص مع كتب ومخطوطات دينية باطنية أو سرية، كما مع آيات قرآنية ومرويات شفوية ووقائع تحقيق أو محاكمة أو مداولات برلمانية... ومثل ذلك ما كان مع التراث الشعري والنثري الأندلسي في رواية (في غيابها)، أو ما كان في رواية (مجاز العشق) مع معاهدات ومقررات مؤتمرات وأساطير وآيات و.. مما يتعلق بالمياه الجوفية والأنهار والروافد والبحيرات والحدود، من فلسطين إلى الجولان إلى جنوب لبنان إلى نهر الفرات إلى السدود التركية العملاقة إلى التصحر والعطش... وصولاً إلى النيل وسنغافورة والتجارة الراهنة والمقبلة للذهب الأبيض (الماء) الذي سيرث الذهب الأسود (النفط).

أما الصريح من هذا اللعب فمن ندرته ما نقلت من قصيدة مترجمة إلى متن رواية (المسلة) أو من نشيد الحزب السوري القومي في الجزء الثالث من (مدارات الشرق). بينما غلب على الصريح من هذا اللعب، فيما كتبت، أن يكون عتبة أولى للرواية، (قيس يبكي مجاز العشق) أو عتبة صغرى تلو عتبة لحركات (فصول فقرات) رواية (في غيابها).

من سائر ما تقدم، يبقى للكتابة التالية للرواية قليل أو أقل، لتنضاف إلى طقوس أخرى، ويكون الأمر بعامة أهدأ وأجلى، على الرغم من أنه قد يحدث بعد فاصل زمني متعمد بين الكتابة الأولى وتاليتها أن ينتأ نتوء أو أكثر، ضمور أو جفاف هنا، وسمنة أو ترهل هناك، مما يستدعي العمل من جديد. وقد تعلق الأمر مراراً بالبداية والنهاية. فبداية رواية (ينداح الطوفان) أعيدت كتابة صفحات منها بعدما تقدمت بها للنشر. ونهاية الجزء الأول من (مدارات الشرق) كُتِبَتْ بعدما قررت توزيع الكتلة التي كنت قد أنجزتها إلى جزأين، لا لسبب إلا لأنها كانت قد نافت على ألف ومائة صفحة. وكذلك كانت كتابة نهاية الجزء الثاني (بنات نعش). وإذا كانت بداية رواية (في غيابها) لم تتبدل، فقد كتبت نهايتها مراراً قبل أن أركن إلى الصيغة المنشورة.

بعد الكتابة الثانية للرواية، أتجرأ على أن أقرئها لأحدهم ولإحداهنّ من أقرب الأصدقاء والصديقات، ولابد أن تكون إحدى القراءات لمن لا يكتب أو لا تكتب. ولم أخرج على ذلك غير مرة، تجرأت فيها على أن أدفع للصديق الكاتب نهاد سيريس بقرابة مائة وخمسين صفحة من بداية الغرق في(مدارات الشرق).

بقدر ما يقلقني أن تنكشف لما كتبت عورة ما جراء ذلك، بقدر ما يغبطني أن عورة انكشفت قبل النشر. ولكني قد أعاند في أن المكشوف عورة، وقد أظل أناوش الندم على ذلك بعد النشر، كما جرى بصدد فصل من رواية (مجاز العشق) يجذّر بملاعبة الوثائق للحرب القادمة على المياه لا ريب فيها في النصف الأول من القرن العشرين. فقد اقترحت الصديقتان الفنانة مها الصالح والكاتبة نعمة خالد، تسريب هذا الفصل في نسيج الرواية، بدلاً مما رأتا فيه من نتوء.

أليست الرواية هماً مقيماً منذ ما قبل العهد بالخلية في تاريخ النشوء حتى عهدنا البشري، على الأقل؟

خاتمة:

لولا الثلج لما كان في رواية (ثلج الصيف) ذلك المشهد الجنسي بين سمية ويونس. ولولا الثلج لما كان لفؤاد صالح وصبا العارف في رواية (مجاز العشق) ذلك (الطقس) في أوتيل فيلادلفيا في عمان. ولولا سفري عشرات أم مئات المرات بالطائرة، وقراءاتي في الكتب العلمية، لما كان للشمس في خاتمة رواية (في غيابها) ما كان، ولما جاءت الخاتمة على هذا النحو، ولما كان أيضاً لفؤاد صالح وصبا العارف في (مجاز العشق) ما كان في (الزيداني) مع الغيوم.

إنها الطبيعة، فأين طقوس الكتابة من طقوسها؟

بالطبيعة ابتدأتُ هنا. ولعلني سرت من بعد على الصراط غير المستقيم بين الإبداع والاحتراف، بين الطقس والعمل، حيث تشتبك العفوية بالقصد، والغموض بالوضوح، والمكر بالبراءة، فإذا للكتابة من الفردية والمزاج والطباع والعادات والأدوات مالها، بحسب من يكتب أو من تكتب. وإذا للكتابة بحسب هذا أو تلك، طقوسها السرية حقاً، ولكن: الجهيرة أيضاً، مما توفره الخبرة الشخصية والخبرة التاريخية لمن سبقوا وسبقن، بقدر ما توفره الخبرة المستكنّة في تكوين هذا الكائن الكاتب الكاتبة عبر مليارات السنين.

على ذلك الصراط غير المستقيم تقوم فضيلة الاحتراف، مقابل جرائرها إذ يُحكّم البيولوجي، أو يُتَجاهل أو يُبَخَّس الجواني. بيد أني أراني بعد كل ما تقدم أكبر لجلجة وعتمة، من قبل الكتابة إليها، من الطقس إلى العمل، من الحمل إلى المخاض إلى الولادة إلى التحولات والموت والانبعاث. فما جدوى كل ما تقدم إذن؟ أليس الأجدى أن أمضي إلى الكتابة، وليكن للطقوس ما تشاء؟

هوامش:

(١) انظر: طقوس الجنس المقدس عند السومريين، تأليف: س. كريمر، ترجمة: نهاد خياطة، سومر للدراسات والنشر، نيقوسيا ١٩٨٦.

(٢) تلك اللماعة جان صدقة في مقدمة كتابه: رموز وطقوس دراسات في الميثولوجيا القديمة، منشورات رياض الريس، لندن ١٩٨٩.

(٣) دار الأجيال، ط١، دمشق ١٩٧٣.

(٤) دار الفارابي، ط١، بيروت ١٩٧٢.

(٥) دار الحوار، ط١، اللاذقية ١٩٨٨.

(٦) دار الحوار، ط١، اللاذقية ٢٠٠٣.

(٧) دار الأجيال، ط١، دمشق ١٩٧٠.

(٨) دار الحقائق، ط١، بيروت، ١٩٨٠.

(٩) اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٨٥.

(١٠) دار الحوار، ط١، اللاذقية ١٩٩٨.

(١١) صدر الجزء الأول (الأشرعة) والجزء الثاني (بنات نعش) عن دار الحوار، اللاذقية ١٩٩٠، ثم صدر عام ١٩٩٣ عن الناشر نفسه الجزء الثالث (التيجان) والجزء الرابع (الشقائق).

(١٢) دار الثقافة الجديدة، ط١، القاهرة ١٩٧٨.

(١٣) دار الحوار، ط١، اللاذقية ٢٠٠٠.

(١٤) دار شرقيات، ط١، القاهرة ١٩٩٥.

جدلية العلاقة بين صيغة الذات وجوهر الواقع

شوقي بدر يوسف - مصر

قـراءة جـديدة لرواية "إسكندرية ٤٧"

الحياة لها الصدارة، والفن لا يستطيع البقاء في المؤخرة، لذا فهو يمثل جوهرها، ويحكم عليها باقتدار.
تشيرنيشفيسكي

يطرح علم اجتماع الرواية مواقف سوسيولوجية شبه إنسانية متعددة الاتجاهات تجاه بعض صور القمع والمواجهات التي تؤدي الى استلاب الواقع، وإدانة بعض مظاهر القهر والقمع الاجتماعي، والاستغلال الطبقي المتفشي بين طبقات المجتمع المختلفة على المستوى الفردي والجماعي في شتى نواحي الحياة، يظهر ذلك من خلال بعض الأعمال الروائية التي تدخل تحت مفهوم الواقعية أو الواقعية النقدية، والدائرة تحتها مفاهيم نفعية ترتبط باستغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وطبقية تحكمها توجهات خاصة تتمثل في جوانب عديدة داخل شرائح المجتمع المختلفة، وفي شتى ممارساته، وتتمثل في بعض جوانب الفساد المستشرية في شرايين الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وهو ما شهدته الحياة في مصر إبان حكم القصر وأذنابه، والاستعمار الانجليزي وتغلغله في شتى نواحي الحياة على أرضها قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، كذلك يعتبر البحث عن صيغ روائية جديدة تبرز تحكم المصالح النفعية لبعض طبقات المجتمع هو غاية ما يريده الإبداع ويعبر عنه، خاصة إذا كانت هذه الطبقات من الطبقات المستغلة الفاسدة التي لا تملك أي انتماءات خاصة تجاه واقعها المعيش، بل هي في بحثها عن مصالحها الشخصية تركب الموجات المتتابعة والمتلاحقة وفقا لما تراه متوائماً ومتوافقاً مع المنفعة التي سوف تعود عليها شخصيا، ولا شك أن الرواية العربية قد جسدت في اتساقها وتفاعلها مع نفسها ومع خبراتها الطويلة في المجالات الاجتماعية والسياسية جوانب كثيرة مما عكسته مرآة المجتمع من ظلال فكرية واجتماعية، شملت كل الأبعاد التي تحيط بالإنسان المعاصر وتجعله يتفاعل مع ذاته ومع بيئته ومع مجتمعه الذي يعيش داخله.

ورواية القهر أو رواية السجن أو الرواية التي تعتمد في مضمونها الخاص على إبراز أوجه التناقضات الفجة داخل دهاليز المجتمع هي الرواية التي تجسد في مضمونها النغمة التي قد تبدو أحيانا صحيحة لواقع معاناة جيل من الأجيال يحلم بمجتمع تسوده الرفاهية والمدينة الفاضلة، وهي الرواية التي تطرح أيضا الكوابيس الواقعية التي تتخللها لحظات الألم، ولحظات الأمل، ولحظات البحث عن الخلاص من الواقع المتهرئ، هذه التناقضات والمفارقات الموغلة في جسد المجتمع والضاربة بجذورها في مواقفه وممارسته والتي أبرزتها العديد من النصوص الروائية المعاصرة، هي المحور الذي يدور حوله هذا الابداع الروائي الذي تكمن داخله أزمة الإنسان المعاصر، والإحساس المتناهي بصيغة الذات داخل جوهر الواقع، وهي الصيغة التي تتكون أحيانا بفعل عوامل القهر المستمر والقمع الضارب بجذوره في جوهر واقع مهمش ومليء بالمتناقضات والمفارقات المأسوية الصارخة، نذكر منها على سبيل المثال روايات "العسكري الأسود" ليوسف أدريس، "تلك الرائحة" و"شرف" لصنع الله إبراهيم، "السجن" لنبيل سليمان، "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، "الوشم" لعبد الرحمن مجيد الربيعي، "القلعة الخامسة" لفاضل العزاوي وغيرها من النصوص الروائية التي ترصد معالم وأبعاد القهر والقمع، ومحاولات الهيمنة والشر الكامن في النفس البشرية، وأيضا التناقض الذي يحتل في معناه العميق جوهر العلاقات الإنسانية بجميع جوانبها، وهي نفسها تلك الصيغة التي تتكون منها شخصية الفرد الذي يصبح في حالة تمرد وصدام دائم مع مجتمعه الذي نشأ فيه وتربى على أرضه، حتى يجد نفسه في نهاية الأمر سجين جدران الذات، وأيضا سجين جدران الواقع الذي هو بمنزلة رد الفعل لما يعتمل داخله من تمرد، ومحاولة إيجاد رد فعل وخلاص دائم لما يدور حوله من تناقضات، وهي حالة من حالات المعاناة التي يكتوي بها الإنسان كحالة قدرية، قدر له أن يعيشها ويحياها.



ومن الروايات التي ترسبت فيها بعض مظاهر الحياة القمعية في مرحلة نهاية الأربعينيات رواية "إسكندرية ٤٧" للروائي الراحل عبد الفتاح رزق حيث نجد أن طبيعة العلاقة بين الفرد وذاته، وبين الفرد والمجتمع، وبين الفرد والسلطة هي محور ما تنسجه خيوط هذه الرواية داخل بنيتها السردية من خلال مجموعة من الشخصيات النمطية التي تجمعها المفارقات الطبقية،

وتفصل بينها طبيعة التركيبة الذاتية المتلاحمة مع ما شهدته مدينة الإسكندرية في فترة من أهم فترات حياتها السياسية والاجتماعية، حيث تدور أحداث النص خلال نهاية الأربعينيات وبالتحديد عام ١٩٤٧، حيث الاستعمار وأذنابه، والقصر ومن يدور في فلكه من برجوازية متهرئة، والسلطة البوليسية القمعية المتحكمة المتمثلة في البوليس السياسي وغيره من مظاهر السلطة الغاشمة، وتجليات القهر السياسي والاجتماعي لجموع المواطنين الذين يخرجون عن الخط الذي تريده هذه السلطة لخدمة أغراضها وتوجهاتها. وحيث تزامن هذا العام مع قيام وباء الكوليرا بضرب القطر المصري وحصده لكثير من ابناء الشعب، مما زاد الطين بلة وتسبب عنه تأثير بيولوجي كبير في البنية الاقتصادية والاجتماعية في مصر في ذلك الوقت.

وقد ظهرت رواية "إسكندرية ٤٧" في طبعتها الأولى عام ١٩٧٥ تحت عنوان "حديقة زهران" حيث نشرت ضمن سلسلة " روايات مختارة" التي كانت تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، وهي تمثل البواكير الأولى للكاتب الراحل عبد الفتاح رزق، بعد أن صدر له قبلها عدد من المجموعات القصصية قبل دخوله المجال الروائي الرحب بهذه الرواية، والتي اعيد نشرها مرة أخرى ضمن سلسلة روايات الهلال بعنوانها الحالي وهو "اسكندرية ٤٧" في يوليو ١٩٨٤ بعد اضافة أربع قصص قصيرة معها في الأصدار نفسه.

ولعل الأستهلال الذي بدأ به الكاتب نصه الروائي أو العتبة التي تلقي بنا عادة الى رحابة السياق العام للنص هي كون البداية تجسد حالة خاصة من السكون والاستقرار على مستوى السرد الروائي تجعلنا نفكر ونترقب ماهية ما نحن مقبلون عليه من أحداث ومواقف وشخوص" : هل هي حكاية حقيقية؟ " (١). ولعل هذا التساؤل الذي القى به الكاتب أمامنا في أول جملة تصافحنا في بداية النص هو ما يجعلنا نشاركه في التعبير عن واقع الدهشة، أو الصدمة التي قد يحكيها الراوي – الذي استلم الخيط منذ البداية – من خلال واقعه غرائبية خرافية يحكيها الراوي عن طبيعة هذا القصر وساكنيه والقائمين عليه والحديقة التي تحيط به، والتي يطلق عليها أصحابها " حديقة زهران"، نسبة الى رب الأسرة المهمشة التي تدور حولها وبها أحداث النص. إن الحكاية المروية التي استهل بها الكاتب روايته تعكس الفجوة القائمة بين ساكني القصور من الأثرياء وبين كثير من البسطاء المهمشين الذين يشطح بهم الخيال الى التخييل المستمر لممارسات تلك الطبقة العالية، كما أنها تعكس أيضا منطق الخوف من تلك الفئة العائشة بعيدا عن الواقع العام للمجتمع، والتي تستبيح لنفسها كل شيء بما في ذلك الفئات الضعيفة من أبناء الأسر الفقيرة (٢) " : آه كان معانا في مدرسة سعيد .. ولما الكورة دخلت الجنينة .. بصينا لاقيناه جري مرة واحدة وضرب رجله في بطن السور .. واتشعلق ونط جوه .. اهله لفوا الدنيا عليه وما فيش فايدة .. ولما سألوا عثمان البواب كرشهم. قال لهم مافيش حد عندنا .. تعرفوا .. عثمان ده من بلاد نام نام اللي بياكلوا البني آدمين .. وضروري أكل الولد ده ". ورغم أن الرواية لم تجب عن هذا السؤال، " هل هي حكاية حقيقية ؟ " إلا أن سطوة الحكاية الخيالية عن هذا المكان وفي هذه الاستهلال المبكر للنص قد أجابت عنه وهيأت المتلقي لاستقبال ما سوف تسفر عنه أحداث ومواقف الرواية بعد ذلك من مفاجآت يمليها واقع وجوهر الحياة هناك.

والمكان في رواية "اسكندرية ٤٧" من السمات الهامة التي احتفى بها عبد الفتاح رزق، واتكأ عليه في جعل الاحساس بالمواطنة صفة حقيقية للشخصيات، وقد شهدت هذه الرواية إحتفاءه بالمكان والزمان السكندري في نهاية الأربعينيات، وهي فترة مليئة بالأحداث المأسوية الكبرى على المستوى الخاص والعام، وذلك من خلال هذه الأسرة الصغيرة المهمشة، المكونة من الأم وابنها " بكر" وابنتيها " صفية " و" عزيزة "، هذه الأسرة التي تعيش في خدمة أسرة برجوازية ثرية هي أسرة حمدي عارف المحامي، المكونة من زوجته " جيهان" وابنته " جوزال" وابنه " فوزي " والتي تعيش بهذا القصر المحاط ببعض الأسوار العالية الكثيفة بمنطقة " محرم بك " بالاسكندرية. ولعل دلالة المكان التي تقطن فيه هذه الأسرة الفقيرة وهو الكوخ الملحق بالقصر الكبير والذي يطل على " حديقة زهران " والمطل هو الآخر بدوره على مجمع المدارس الذي يضم مدرسة الفاروقية الثانوية وسعيد الأول الأعدادية والعباسية الثانوية – ونلاحظ هنا أن اسماء المدارس المرتبطه بتاريخ أسرة محمد علي –، وهو ما يعطينا إيحاء خاصا بأهمية المكان السكندري عند الكاتب باعتباره مكانه الأثير الذي استطاع ان يعبر عنه بكل صدق، وكذا أهمية الحديقة التي تحيط بالقصر، ومحاولة الكاتب ترميز واقعها، وإعطاءها دلالة الإنتماء عند هذه الأسرة الصغيرة البسيطة، حيث كان عطاء رب الأسرة لحديقة القصر بدون حدود، فقد أعطاها من عرقه وكده وجهده، ما جعلها تبدو وكأنها جنة رضوان على الأرض، لذا كان اهتمام الأسرة بها خاصة الابن "بكر" إحياء لذكرى والده "زهران" الذي كان مخلصا للأرض ومتحملا لإهانات حمدي بك من أجلها، حيث شنقه "حمدي عارف" في احدى المرات على أغصان شجرة زرعها "زهران" بيده في حديقة القصر لخطأ بسيط ارتكبه، وهو دلالة على إعادة شنق زهران بطل حادثة "دنشواي" مرة أخرى على الأرض وبالأيدي المصرية. ولعل الحديقة هنا أيضا هي رمز لمصر كلها، كما يعطينا النص دلالات تأويلية تعبر عن ذلك، ففيها يسكن الغني والفقير، وعنها تحاك القصص والأساطير، وهي تتسع لأحلام البسطاء من سكانها، كما تمتلئ بالكثير من المتناقضات، كما أن درجة الوعي والادراك بما يدور فيها من ممارسات حية تكاد تكون محبطة، كما أن عتمة اليأس والوقوع تحت ثقل المعاناة يجعل الجميع في حلم دائم مستمر، وهكذا تنفطر مواقع النظرات وقدرات الوعي والتفكير ومستويات الرؤية عند الجميع، وتصبح الحديقة مجمع المتناقضات والمفارقات، والأرض التي توجد بها كثير من المضحكات كما قال عنها شاعر النيل حافظ إبراهيم.

لذلك نجد أن الكاتب باستخدامه خاصية المكان والزمان، قد سار في بنائه الفني السردي للنص في خطين متوازيين، كل خط منهما تحكمه ممارسات طبقة من الطبقتين اللتين داخل النسيج العام النص وهما أسرتان تعيشان في مكان واحد، وتمثل كل منهما احدى الطبقات على صعيد الواقع الاجتماعي، الطبقة الفقيرة المهمشة والطبقة الغنية الأرستقراطية، كما أنهما تمثلان الرمز الحقيقي للتناقض الغريب الذي يجمع داخله هذا الخليط من المفارقات الاجتماعية الفجة في مكان واحد وهو القصر والحديقة، الطبقة المهمشة التي تعيش في هذا الكوخ المطل على الحديقة والقانعة بمعيشتها، والراضية بما قسمه الله لها من رزق وحياة " أسرة أم صفية " كما يدعونها، وما يدور في فلكها من شخصيات بسيطة تجمعها حميمية اللحظة، والحب المنزه عن أي غرض، والتي تدور ممارساتها مع نفسها أو مع الغير في تلقائية وعفوية، وهم " عثمان " الحارس السوداني للقصر والذي يحاول التقرب من أم صفية الأرملة التي يحلم بأن ينال رضاها ربما ترضى به زوجا لها، و" إبراهيم " سائق سيارة " مدام جورجيادس " والذي يعيش في حلمه الدائم بالزواج من فتاة يونانية شقراء ذات عيون زرقاء. والطبقة الثانية هي الطبقة البرجوازية الغنية صاحبة كل شيء في هذا المكان المتميز في حي محرم بك الأرستقراطي في هذا الوقت، وهي " أسرة حمدي عارف المحامي "، تلك الأسرة البورجوزاية صاحبة القصر والحديقة وكل شيء في هذا المحيط الضيق من الحياة، والتي تبيح لنفسها كل شيء، بما في ذلك استلاب الأعراض والخوض في المحرمات من خلال محاولات فوزي ابنمدي عارف النيل من الابنة عزيزة واستسلامها له في لحظة ضعف كموقف قدري خاص، والاهانات التي توجهها " جوزال " لكل من

صفية وعزيزة انطلاقا من منطق السيد والمسود.

والشخصية القصصية في رواية " اسكندرية ٤٧ " تستمد وجودها وتمايزها من خلال التواصل الذي تنسجه مع الشخصيات الأخرى المحركة لجريات الأحداث، وهو ما يعرف بالعلاقة بين صيغة الذات وجوهر الواقع. فالذات المتحركة في بنية السرد الروائي هي المحور التي تدور في فلكه وظيفة الأحداث، أما الأحداث نفسها في جوهر الواقع والتي تتحرك من خلاله الشخصية فهو رد الفعل التي تتموضع حوله ممارسات الشخصية بما تحمله من توجهات واستراتيجية خاصة بها.

انضم بكر الى خلية عمالية سرية تعمل في الخفاء لمناوءة السلطة القمعية المتمثلة في القصر وأعوانه، والانجليز واعوانهم، وبعد أن كان قد حل محل أبيه في الاهتمام بحديقة القصر، وأصبحت مسؤوليته الأولى والأخيرة، أصبح بعد ذلك كثير الغياب عن أسرته وعن الحديقة التي كان يرعاها منذ وفاة والده، وبدأت المتغيرات الجديدة تطرأ على ذاته وعلى واقعه المعيش من خلال اتصاله بأفراد الخلية المكونة من " شريف " وصديقه " حسين "، وتعرفه بعد ذلك على زميلته في الكفاح السري " ليلي "، ولعل جوهر الواقع الذي وجد بكر نفسه فيه.

في نفس الوقت كان حمدي عارف المحامي صاحب القصر يقوم مع بعض كبار أثرياء الاسكندرية بتهريب الأموال الى الخارج عن طريق مدام " جورجيادس " التي أسكنها في الدور العلوي في قصره، وأنشأ معها علاقة جنسية بعيدا عن أنظار زوجته " جيهان ". كما كانت له علاقة أخرى مع الراقصات " فيفي " و" إجلال " شأنه شأن كل طبقته من برجوازيي هذا الزمان الذين يتسلقون السلم الاجتماعي النفعي بسرعة فائقة، ويحتفون دائما بمغامراتهم النسائية والمالية واعمال البورصة والتهريب وغير ذلك من الأعمال.

كانت الأحداث تتوالى، والوضع السياسي يغلي كالمرجل الثائر، وطبيعة الحياة تتأثر بما يدور حولها على مستوى الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وما يحيط به من انعكاسات تنادي بالاستقلال أو الموت الزؤام، وكانت العلاقة بين ليلي وبكر قد وصلت الى مرحلة كبيرة من التآلف والحميمية، بحيث أصبح كل منهم لا يستطيع فراق الآخر، في نفس الوقت كان حمدي عارف وهو الوجه الآخر من العملة، يحيى حياة متناقضة تعكس جوهر الذات عنده من خلال كمية الفساد التي تحتويها نفسه، والتي تنعكس بالتالى على أسرته وعلى جوهر الواقع المحيط به.

وكان من الطبيعي في هذه الفورة العارمة التي تعم المنطقة أن تجتمع مجموعة من المتناقضات الفريدة على مستويات مختلفة، فيها ما بدا شديد الالتباس، ومنها ما طرحته طبيعة الأحداث وتلاحقها المطرد في ذلك الوقت، فالبرجوازية تعيش حياتها الفاسدة الخاصة بما يحلو لها من ترف واستغلال، والقهر البوليسي الذي ترعرع في ظل الصراع الضاري ضد الاستعمار والرجعية يطول كل من يجرؤ على الاختلاف أو المشاركة، وبدا جوهر الواقع أكثر تعقيدا، وسادت المجتمع حالة من الاستلاب، وتكشف الواقع عن رومانسية شبه ضحلة حاولت أن تجد لنفسها مكانا وسط هذه العواصف، إلا أنها ما لبثت أن فقدت جاذبيتها بعض الوقت، وفي ظل واقع عفن جسدته الرواية، تحول جوهر الذات عند بكر الى ثورة عارمة طاغية لا يقف أمامها شيء(٣) ": لما كنت اشوف مظاهرة كبيرة ماشية في الشارع وبتهتف بسقوط الاستعمار.. كنت بانضم للماشيين في المظاهرة وكل حتة في جسمي بتتنفض.. ولما كان البوليس بيضرب المتظاهرين ويضربني معاهم.. ما كنتش باهتم اني أموت.. كنت باحس اني مش لوحدي.. فيه ناس كتير معايا.. ناس ما شفتهمش قبل كده.. لكن في لحظة واحدة بنتحول كلنا الى حاجة واحدة.. ويمكن لبني آدم واحد ثاير.. غضبان.. مافيش حاجة تقدر تقف قدامه.. وما فيش قوة على الأرض تقدر تواجه غضبه إلا بأنها تستسلم له ". كان هذا الحوار قد دار بين " بكر " و" ليلي " وهما سائرين في منطقة حدائق الشلالات، بينما تبدو الحياة حولهما وكأن ليس لها إلا من القتامة واليأس، ولا شك أن الخروج من المتاهة أصعب من الدخول إليها ذلك أن صيغة الذات عند " بكر " كانت صيغة لا تحتمل التراجع؛ فهي منذ أن وعى على الدنيا، ورأى "زهران" أمامه معلقا في شجرة هو زارعها و" أم صفية " وأخوته يعاملون من ابناء القصر وكأنهم مواش وليسوا بشراً، طغت عنده صيغة التمرد، ونمت داخله بوادر الأزمة الحقيقية للإنسان، وتمكن من نفسه قبل أن يتمكن منه الآخرون، حتى وجد نفسه سائرا في طريق اللاعودة مع " ليلي " التي قتل الانجليز والدها، وأصبح النضال ضدهم هو كل همها، والانتقام من جنودهم هو كل حياتها.

كان تفكيره كله كيفية التغيير (٤) ": كانت يداه مشغولتين بخلع الأعشاب الشيطانية المتكاثرة حول سور الحديقة ".

ولكن الكوابيس التي كانت تهاجمه وسط هذا الصخب العام الذي لف واقعه، كانت رد فعل لما يحدث على مستوى الواقع(٥) ": أمواج عالية متلاطمة تتقاذفه دون رحمة أو شفقة.. ثم تتلقفه في عنف بين طياتها ليغوص.. ويغوص.. ويحاول أن يصرخ مستغيثا ولكنه لا يستطيع والمياه تملأ فمه.. وأنفاسه تختنق.. وقدماه تتخبطان باحثتين عن ارض تقفان عليها. ولكن ليس حوله إلا المياه التي تدور في دوامة مجنونة، صاخبة تشده الى تحت.. الى القرار.. وتجاهد يداه في استماتة وهلع لأن يعود الى السطح.. الى الهواء.. لكن الأمواج الهادرة تبتلع كل مقاومته.. وتشده أكثر وأكثر ".

ويقبض على " بكر " و" ليلي " بعد وشاية قائد الخلية عنهم، وهو أمر زرع في نفسيهما مرارة واشعرهما بعبثية النضال والكفاح، ويتقابلان في السجن، ويصبح المكان هنا أكثر حميمية من المكان الخارجي، لكن هذا الأمر يزيدهما إصرارا على النضال خاصة وأن القدرية هنا في حياتهما كانت قد أصبحت أمرا واقعا، وأن جوهر الواقع قد ضاعف من قوة صيغة الذات عند الشخصية الفاعلة في النص.

وقد تنقل الكاتب من خلال اسلوبه الفني في الحكي باستخدام السرد السينمائي الذي يعتمد على اللقطات والقطع واللصق والتنقل بين المشاهد المختلفة خاصة المتناقضة منها للتعبير عن جوهر ما يدور داخل واقع الطبقات الممثلة في نسيج النص، وما تعبر عنه كل شخصية من الذي هو في نفس الوقت ثمرة انعكاس لواقع الشخصية، وما يقابلها على مستوى الواقع من ممارسات سلبية أو إيجابية في هذا الوقت. لذلك نجده يتنقل من مشهد مقتل النقراشي باشا رئيس الوزراء والغليان الذي صاحب هذا الموقف المأسوي، وكذا رد الفعل العنيف له والذي صاحب معرفة بكر لهذا الخبر، الى مشهد آخر يتناقض معه تماما، حيث نجد " حمدي عارف المحامي " وصديقه " ندا السني " بصحبة راقصتين هما " فيفي " وإجلال " في سهرة جنسية بشقة أحدهم، ولعل إبراز هذا التناقض لواجهة المجتمع في هذا الوقت بالذات، ومع هذا الحدث بالذات، حدث مقتل رئيس الوزراء تعكس أزمة الإنسان المعاصر في مصر، ورؤيتها المأسوية للعالم من خلال جوهر ممارسته حتى في أحلك وأدق لحظات الهواجس الخاصة والمرتبطة بما يحدث على مستوى الواقع من تأزمات وأفعال جسيمة لها وقع الأزمة على المجتمع كله.

كما اعتمد الكاتب أيضا في لغته السردية والحوارية على بعض الجمل العامية التي رأي أن التيار الواقعي لمثل هذا النوع من القص هو المحرك والمناسب لاستخدامها كإحالات وإشارات خاصة لإبراز ثوابت الدلالات وما يعكسه تأويل اللغة العامية في نفس المتلقي والوظيفة التي تعتمد فيها على شكلها الخاص وانعكاسه على البنية السردية للنص كإحالة إشارية مباشرة.

لقد كان منحنى الأزمة في رواية " اسكندرية ٤٧ " أو " حديقة زهران " كما سبق أن ظهرت لأول مرة هي أن صيغة الإنسان المعاصر تكمن في جوهر الواقع وليس في الصيغة في حد ذاتها وهو ما عبرت عنه الرواية في مواقفها المختلفة وبشخوصها الحية وبآلية سردها المجسد لمرحلة من أهم المراحل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي مرت بها الاسكندرية ومصر كلها.

إشارات

(١) اسكندرية ٤٧ (رواية)، روايات الهلال، القاهرة، ص ٥

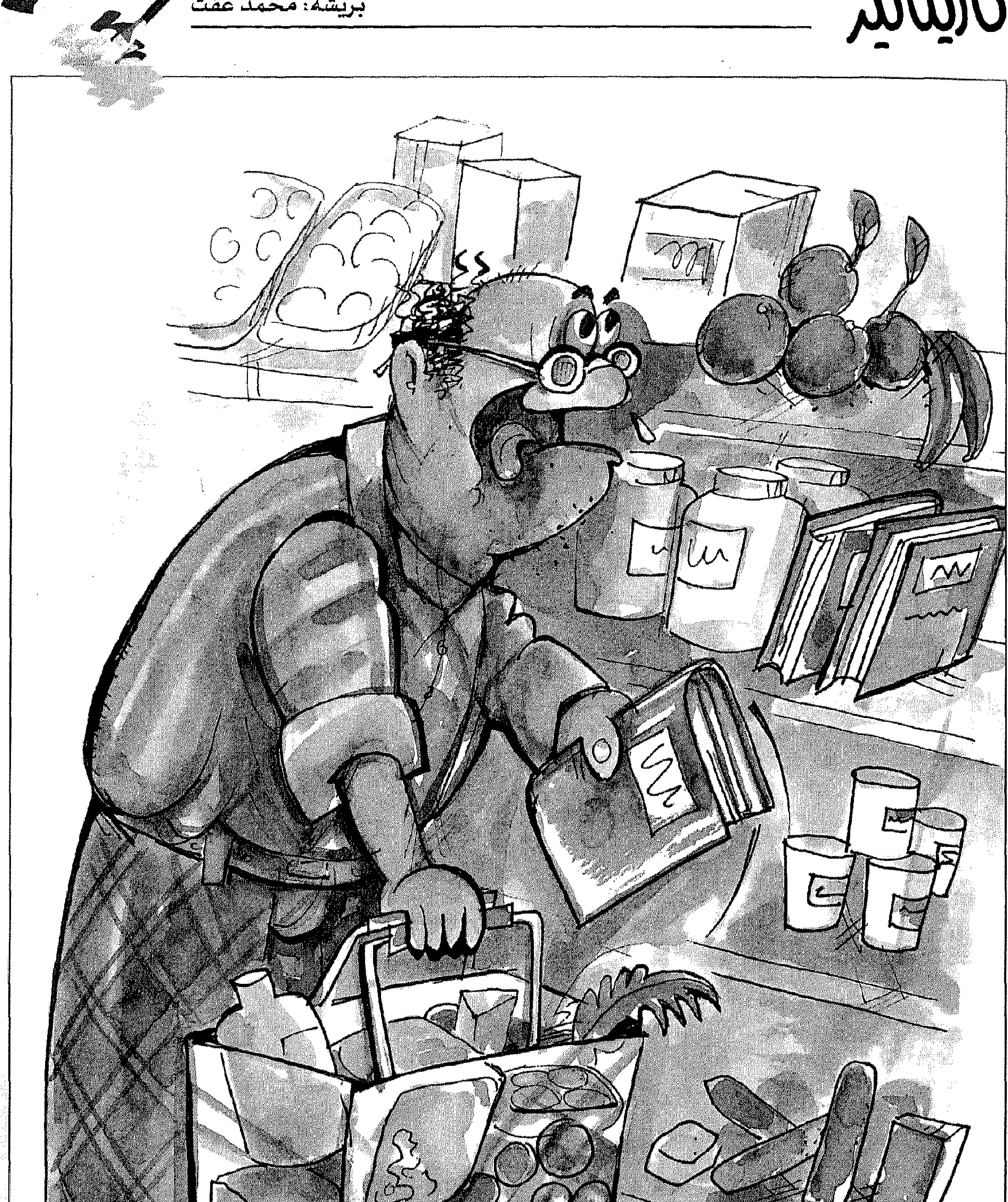
(٢) الرواية ص ٥.

(٣) الرواية ص ١٨.

(٤) الرواية ص ١٣٢.

(٥) الرواية ص ٨٩.

بريشة: محمد عفت



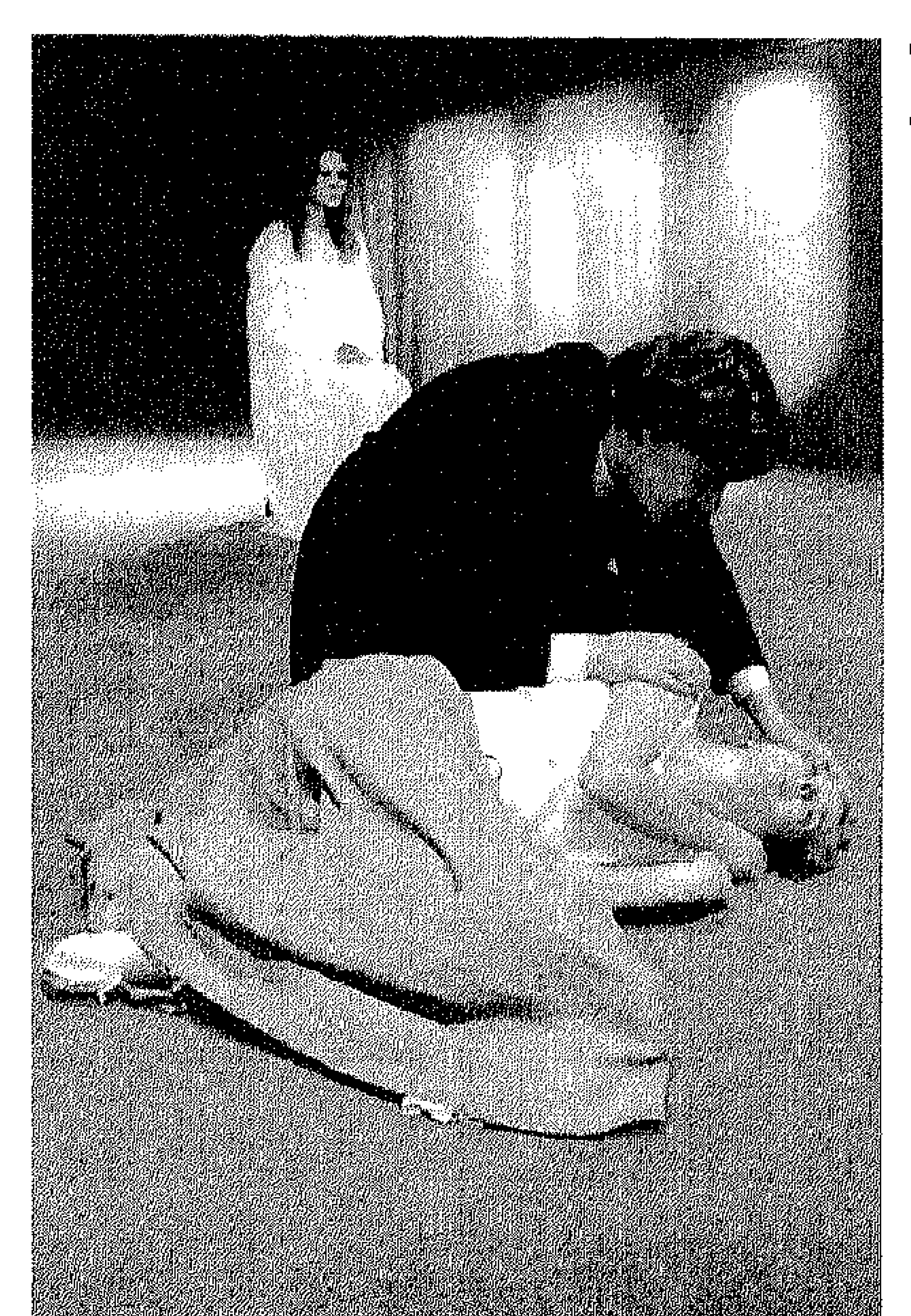
غودو.. خمسون عام من الانتظار وسوء الفهم

د: محمد سيف - باريس

لا تمر ليلة من لليالي على العالم الذي نقطن فيه، من غير أن تمثل مسرحية (في انتظارغودو)، هذه المسرحية التي أثارت تساؤلات كثيرة عندما قدمت لأول مرة سنة ١٩٥٩ حيث انقسم النقاد والكتاب حول تفسيرها، فريق نعتها بالعمل التافه والآخر اعتبرها رائعة من روائع المسرح الحديث.

لقد كتب صموئيل بيكت مسرحية "في انتظار غودو" بين تشرين الأول ١٩٤٩ وكانون الثاني ١٩٤٩، وترجمت حتى الآن إلى خمسين لغة أجنبية. وعندما ظهرت لأول مرة سنة ١٩٥٢ بيع منها في فرنسا فقط ما يقارب مليون نسخة، ومنذ ذلك الوقت، والمسرحية تتغذى يوما بعد يوم، على الفضائح والتفسيرات المتعددة والمختلفة، ولقد فتن بها نجوم هوليود مثلما سحر بها نزلاء السجون.

إن مسرح الأوديون في باريس يستقبل هذه الأيام في صالة عرضه الكبيرة مسرحية "في انتظار غودو" للمخرج الألماني من مواليد زوريخ "لوك بوندي" الذي سبق له وأن قدم هذا العرض في مسرح "فيد". ويمثل في هذا العمل الرائع كل من الممثل: روجيه جوندي بدور "استراكون" وسيرج كورلين بدور "فلاديمير" وفرانسو شاتوت



على الحبل الذي لم يكن أبدا طويلا، كي ينتهي المرء هذه المرة وإلى الأبد مع نفسه، ومع الآخرين، ومع المسرح، ومع الانتظار.

في كل ليلة من ليالي باريس المكتظة بالعروض والمظاهرات الفنية الغريبة العجيبة، يتقدم حارس الماعز (الغلام- الذي يقوم بأدائه الممثل الشاب اكزافيه لورا) بدراجته الهوائية على خشبة مسرح الأوديون بعد ساعة من التمثيل والانتظار لكي يقول إلى شخصيتين تبدو عليهما مظاهر الادمان والتشرد (استراكون وفلاديمير): (لقد أوصاني السيد غودو بأن أخبركما بأنه لن يأتي هذا المساء، لكنه سيأتي غدا بكل تأكيد).

❖ صموئيل بيكت في سطور موجزة

إن صموئيل بيكت كاتب من أصل ايرلندي، ولد في مدينة دبلن عام ١٩٠٦ من أبوين ايرلنديين .كتب أكثر أعماله باللغة الفرنسية .. فهو شاعر، قاص، روائي، مؤلف درامي ولكنه أيضا مؤلف لعدة نصوص

بدور "بوزو" والممثل العملاق جيرارد دسارته بدور "لوكي" الذي استطاع بتمثيله لدور هاملت في مهرجان أفنيون منذ عامين، أن يمسح من مخيلتي صورة الممثل الإنكليزي السير لورانس أوليفيه والممثل الروسي سمركتنوفسكي اللذين اشتهرا بتمثيلهما لهذا الدور من قبله خير اشتهار.

لن يمر موسم من المواسم المسرحية سواء كان ذلك في باريس أو في باقي بقاع العالم ما لم تنبت في مسرح من المسارح شجرة صخرية جديدة، عارية الأغصان منتصبة مثل توقيت مصفرة لكي تشير إلى مرور الفصل، منادية



قصيرة، يصعب تصنيفها بشكل عام وفقا للطبقات الأدبية التقليدية. لقد لعب هذا الكاتب المتنوع الإنتاج دورا رئيسا في حركة التجديد الحديثة التي طغت على أزمة القصة مثلما اكتشف علاقات جديدة ما بين الشخصية المسرحية والفضاء، الزمن واللغة.

في شبابه تلقى صموئيل بيكت تعليمه في ترينتي كوليج حيث درس اللغة الفرنسية والإيطالية في سنة ١٩٢٨-١٩٣٠ عمل مدرسا للغة الإنكليزية (بالايكول نورمان). وهكذا أقام في باريس والتقى بالكاتب الروائي جيمس جويس واصبحا صديقين

حـمـيـمين. نشـر أولى أعـمـاله الشـعـرية (الهورسكوب)، أي (الطالع) الذي غلبت عليه الرؤى التشاؤمية التي سيطرت فيما بعد على مناخات وأجواء مسرحه. في عام ١٩٣١ نشر دراسة نقدية عن الروائي الفرنسي مارسيل بروست، تبعـهـا في عـام ١٩٣٤ بمجـمـوعـة قصصية قصيرة. ونشر في عام ١٩٢٨ أول رواية له تمت ترجمتها إلى اللغة الفرنسية من قـبله. بهذه الطريقـة صـار يتـأرجح مـا بين الفرنسيـة والإنكليـزية. ولقـد هجـر الكتـابة بالإنكليـزية مـبـاشـرة في رواية (وات) التي أتمهـا في سنة ١٩٤٥. بـعـد ذلك بخـمـس سنوات كتب مسرحية (في انتظار غودو) التي جلبت له الشهـرة واعـتـبـرت واحـدة من أبرز أعـمـاله وأكـثـرها شـهـرة. بين عـامـي ١٩٥٠-١٩٥٨ أعقبها بمسرحيات أخرى مثل: كل الذين يسـقطون، للبـرنـامج الثـالث للإذاعـة البريطانية، لعبة النهاية، ومسرحية صـامتة لممثل واحد (فصل بلا كلمات)، ومسرحيـة (الشريط الأخير) و(الأيام السعيدة).

❖ كلمة السر

بعد ظهور مسرحية (في انتظار غودو)



التي حققت نجاحا كبيرا، جعل أغلب النقاد المثقفين ينقسـمـون حولهـا. بحيث صـارت شـخـصـيـة غـودو بمثابة كلمة سـر يتـبـادلها الناس فيما بينهم للتعبير عن حالات شتى يمكن تلخيص بعـضـهـا في: والآن، هل ستأتي أم أنك تنتظر غودو؟ أو أحـد يسـأل الآخـر الذي طال انتظار اتخاذ قراره في مسـألة مـا من المسائل (ماذا تنتظر؟ وكان يجيبه الآخر بدلا من انتظر رحـمـة الله، إنني انتظر غـودو). ومـرة سئل صموئيل بيكت: من هو غودو؟ فأجاب: لا اعرف عن هذه المسـرحـيـة اكـثـر مما يعـرف هذا أو ذاك من الذين يقـرأون المسـرحـيـة بيـقظة وانتـبـاه؛ لا أعـرف عن الشخصيات اكثر مما تقوله هي، اكثـر مما تفعله وماذا حدث لهـا ومعهـا؛ لا أعرف من هو غـودو ومن يكون؛ لا أعرف حتى إذا كان موجودا أم غير موجود.

❖ النص، العرض، الديكور

يشير صموئيل بيكت في بداية مسرحيته (في انتظار غودو) إلى طريق ريفي.. شـجـرة.. الوقت مساء. ولقد احترم مصمم الديكور "جيل ايود" إرشـادات المؤلف بشكل دقـيق، ولكنه غير الوجه والهيئة إلى منظر حلمي في آخر العـالم، مـألوف وذي عـلاقـة بالحلم. فـجـاء المنظر على هيـئـة طريق قـادم من غـيـر مـا مكان، يمتطي رابيـة ترسم بانخـفـاضـهـا انعطافا بسيطا. في قـمـة الرابيـة هنالك شـجـرة موضـوعـة مـثل هيكل عظمي عـار، يتفرع منها غصنان وحيدان حتى نحسب الشجرة منذ الوهلة الأولى، صليبا أو مشنقة ولكن في نفس الوقت، لا يبدو عليها الموت أو الحياة لأنها ليست إلا شجرة لا أكثر ولا أقل.

الجو العام شتائي، أرضية المكان حليقة، تبـرز فوق سطحها بعض الأجمة الصغيرة. ويوجد فوق الطريق قطران وصخرة مركونة على جـهـة. في عـمـق المسـرح تلوح سـمـاء فارغة، خالية من زوقتها التي لا تظهر إلا مع استـدارة الرابيـة. هنا في كآبة هذا المنظر الذهـني المفـتـوح على الأنتظار بلا حـدود، يدعـو "لوك بوندي" أربعـة ممثلين خاصين جدا لكي يجسدوا نصاً مسرحياً كتب منذ حوالي خمسين عاما بالتحديد من قبل مؤلف لم يكن مـعـروفا كمـا هو الآن. فرانسـو شاتوا، جـيـرارد ديسـارته، سـيـرج مـارلـين وروجيـه جوندي، يعيدون في هذا العمل صـوت بيكت، دون أن يفقد هذا الأخير مزاجه الحاد، غرابته أو بريق رقته اليائسة.

الخوف من ماذا ولماذا، إن أغلب المخرجين إن لم يكن أكثرهم يخافون وينتابهم الرعب قبل أن يقـدمـوا على تقـديم نص مسـرحي لبيكت، والسبب يعود بكل تأكيد إلى كون هذا النوع من المسرح مليئـا بالمخاطر والمنزلقات المستـمـرة والمفـاجـئـة. وذلك ولأننا في المسرح نتـعـامل مع شخصيات مادية، حاضرة على المسرح في كل مساء، وهذا عكس ما يحدث مع الشخصيات الروائية، وعناصر اللوحة التي يقوم بتخيلها القارئ أو المشاهد لحظة القراءة أو المشاهدة. وغودو مثل سـائر البشـر، يأكل بقايا الخضـر، في بقـايا الحـالات، ولكن في النص توجـد أربع شخصيات وليست شخصية واحدة وجميعها تعيش وتتنفس وتدور حـول بقـايا الإنسـانيـة المتـآكلة. كيف يمكن تصوير وتقديم ذلك دون الوقوع في مـهـالك الفـضيـحة والخـزي والعار الذي يشـد العـالم إلى صدره بقـوة ذراعيـة؟ إن مسرح بيكت صعب ويقع على الحدود القصوى للمسـرح، ولكن هذا لا يعني أن مسـرحـه ضـد المسـرح أو ضد التقـاليد المسرحية بقدر مـا هو مسـرح يتـحـدث عن عـالم في حـالة انهيـار، عن ثقافة مهشمة أو بقايا ثقافة وضعتها معمارية المسرح التقليدي بكيفية مغلوطة، ومع ذلك فهو مستمر ولا زال يتحدث عن الماضي، عن الثقافة ولكن بطريقته وطرازه الخاص، ونعتقد أن هذا هو السبب الذي يجعل اكثر المخرجين في حالة تردد طويل.

إن (في انتظـار غـودو) عـمـل لا يعنى بالنسيـان مثلما يقول "لوك بوندي" مخرج العمل وأن "استراكون" كشخصية مسرحية مرصودة من قبل النسيـان وفقد الذاكرة، وليس من قبل بيكت. وفي هذه المسـرحـيـة نلاحـظ وجـود علاقـات جد معـقـدة مع الاعـراف والتقـاليد، وفيـهـا نسيـان كثـيـر للذاكـرة. إن غـودو تُذكـر كمسـرحـية بشكسـبـيـر، وبكل تـأكـيـد، تقـوم بالاشـارة والتلويح نحـو الميـوزيك هـال، ولقـد انتهيت حديثـا من قـراءة تشيـخـوف ثانيـة، فـوجـدت أن العـلاقـة بين تشـيـخـوف وبيكت عجـيـبـة ومدهشـة. إن نهاية مسـرحيـة بسـتـان الكـرز، والفـصل الأول من مـسـرحـيـة "طـائـر البـحـر"، وحـوارات trepler حول نهـاية العـالم والقـيـامـة الموصـوفـة مـن قبل "نينه" يمكن أن تكون لبيكت مثلما هي لتشيكوف. ومـا يشيد ذلك الاسـتـمـرار، وهذا الشكل الذي يقـارب ويشابه ما بين ممثلين: هو الاتفاق العظيم حول عملية الانتظار، على سبيل المثال. ومن ثم، ما بعـد ذلك، هناك الدور المنتـقل إلى لا شـعـور

الناس، الطبقة اللامرئية، وبعض الأحيان الغريبة والمضحكة التي تنبثق منها الجمل: (لقد اعتقدت أنك ذهبت إلى الأبد) يقول أحدهم، ويجيبه الثاني: (وأنا أيضاً). بالإضافة إلى كل هذا توجد أيضا الطريقة غير المنتظرة التي تتغير فيها تصرفات الشخصيات: الشعور الجيد الذي يأخذ موقع المدافع الخدوم، وبعد لحظات قليلة يتغير ويتخذ من الشتيمة موقعا للهجوم، بكل تأكيد، إن مسرح بيكت في جدل مستمر مع هذا أو ذاك الغائب، فهو مسرح المؤلف والدراماتورج الجيد، إنه مسرح يعرف كيف يحكي بشكل جيد، مسرح الحاضر الذي يعيش فيه الماضي، ومسرح الزمن الذي يستطيع أن ينظم نفسه فيه من جديد في كل مرة. وهذا في حقيقة الأمر، لا يتقاطع مع التقاليد المسرحية ولا يمكن أن يترجم على أساس أنه ضد المسرح مثلما حدث من قبل ولا زال يحدث. ففي مسرح بيكت، ينصب الاهتمام الكبير أيضا على الزمن، ولكن فقط في معنى القرن التاسع عشر، من حيث المضمون الدرامي، أي في معنى ابسني للموضوع وهنا مثلما يقول المخرج: "يوجد نوع من القطيعة مع بعض التقاليد، إذ توجد رغبة للنسيان، والعمل على نسيان النصوص الجميلة، هذه التي تحترم المسرح الوجودي، على سبيل المثال، بالنسبة لي، إن هذا القطع والقطيعة حاضرة مسبقا في أعمال تشيخوف. الانتحار، لدى بيكت لم يعد موجوداً، إن هذا ليس بالمهم أو الضروري، ولكن يوجد ذلك الإحساس بالانتظار. في مسرحية (الأخوات الثلاثة) تقول الأخوات في مقطع من مقاطع المسرحية (موسكو موسكو) في مسرحيته (بستان الكرز) أيضا، الاتجاه الدرامي يتأسس على شيء ما لا نستطيع أن نتوصل إليه ومع ذلك، نتمنى أن نبلغه. وهذا الشيء غير المتوقع دائما هو الذي يبقى أو يعيش فيما بعد، والذي يباغت الجمهور إن بيكت قد أكد في عمله على هذه التأثيرات المفاجئة، على التقاطعات.

❖ **المخرج والنص**

نلاحظ من خلال مشاهدتنا وتتبعنا للعرض، إن المخرج قد عقد علاقة خاصة جدا مع النص، استطاع أن يقترب منه بدقة وأناقة، مبتعدا قدر ما يمكن عن لغة القص والتأويل الذي غالبا ما يقود العرض نحو الاستعارة والتشويه. فهو لم يقطع من النص إلا ما حذفه بيكت نفسه عندما قدم المسرحية في برلين، لأسباب تقليصية وتكثيفية، ولكن مع ذلك لجأ المخرج إلى الموسيقى كحالة تعويضية مثلما فعل بيكت عندما قدم عرضه، إذ جاء العرض خاليا من الموسيقى، مبررا ذلك من خلال عقد مقارنة ما بين مسرح مارغريت دوراس وبيكت، نشرها في برنامج العرض الذي وزع على المشاهدين لحظة الدخول. يوجد لدى مارغريت دوراس موسيقى وذلك لأن نصوصها تتأسس على الحالات في حين أن بيكت، ككاتب مسرحي، يعتبر مؤلف حالات، مثل تشيخوف وشكسبير. فهو يعمل على تمرير الجمل الجميلة بمناسبة المسرحية، انه مؤلف مسرحي يمارس فن التماثل والتناسقات الكبيرة، فن المحاكاة، فن تحريف المحاكاة وتشويشها.

تعتبر مسرحية (في انتظار غودو) مسرحية الجمل الصغيرة، ولكل جملة من الجمل أسباب لوجودها. وفي نفس الوقت لكل جملة من الجمل صراعها مع ما يحيط بها من جمل أخريات مكملة ومعمقة لهذا الصراع. وإن المخرج الجيد، في اعتقادنا، هو ذلك المخرج الذي يتوقف كثيرا متسائلا حول ملاحظات المؤلف ويحاول أن يعرف مدى أهميتها، أن يجعل هذه الملاحظات ذات الدلالة المبطنة معاشة من قبل هذا الدور أو ذاك.

فالتوقفات والصمت الممتلئ الذي يسيطر على فضاء وإيقاع العرض كان في تقديم "لوك بوندي" يحمل دلالات ومعاني غنية وثرية، إنها لم تكن مجانية أو تحاول أن تكون تطبيقية حرفيا لما أراده بيكت، ثم أن لعبة القبعات التي بدت كما لو أنها نوع من الكوميديا، ولكن أي كوميديا ؟ لقد كانت كوميديا سوداء قاتمة عكس ما يمكن أن تفسر من قبل أي مخرج آخر أو فرقة أخرى (كلا، إن هذه لا أريدها، آه، إن هذه تليق بي أكثر، ومن ثم لا، لا أريد هذه أيضا، ولكن ربما أن تكون هذه أفضل) وهكذا تبدأ اللعبة بين الرفض والقبول، بين التي تليق والتي لا تليق لكي تنتهي بكل شيء يرجع إلى مكانه، لم تتم عملية اختيار حقيقية لهذه القبعة أو تلك بحيث نعتقد نحن المتفرجين المأخوذين





بلعبة القبعة هذه بأن هذا القلق واللاقرار الذي سيطر على الحالة المسرحية التي بدت كوميدية مثيرة للضحك كانت تخفي شيئا آخر، وهذا الشيء الآخر المبطن يغذي الممثل الذي راح في هذا العرض يؤسس تمثيله على البحث، على الاختزال والعثور على ما يجاري الحالة والحالة المسرحية، إذ كان يتوجب على الممثل أن يشيد صرح الدواخل الخفية لكل لحظة من اللحظات، والانتقال بينها بكل خفية وسر لكي يصل إلى مرحلة أن تتوقف فيها الكلمات والجمل على أن تكون صادرة عن نص أدبي. وهذا ما حدث وتحقق في هذا العرض الذي أحس به المتفرج بأنه قادم من صميم التجربة الخاصة للممثل وليس من نص أدبي أو من مشاعر مجردة ومفخمة. لقد أحس المشاهد بأن الكلمات قادمة إليه من من تجربة العالم المحضة وعوالم أخرى، وأيضا من تجربة لغوية غنية. ونستشف من تصريحات المخرج وطريقة عمله في هذا العرض انه قد تخلى عن طريقته القديمة في قيادة الممثل.

فهو مخرج عرف بمتابعته الدقيقة للممثل وتمثيله أمام الممثل للكشف عما يريد ويتخيل أن تكون عليه الشخصية الممثلة، يقول المخرج في هذا الصدد: (لقد تركت المسرحية أن تنتج إشاراتها بنفسها، لم آت هذه المرة بأفكار خارجة عن النص، لقد أردت أن أخلق إحساسا بالارتجال، بالارتجال الجد دقيق وليس الفوضوي ما بين اللامتوقع والمهم، لقد تركت الممثلين في بعض الأحيان يتقدمون في تمثيلهم دون مقاطعة أو إعطاء ملاحظات مدة عشرين دقيقة، أردت أن يخرجوا شيئا من عندهم، من مخيلتهم". وفي اعتقادنا، أن المخرج لم يخطئ ولن يرتكب حماقة إذ ترك ممثلين مثل جيرارد دسارته وسيرج وفرانسوا شاتو أن يعملوا وفق ما يحسون ويشعرون فيه، فالمخرج يتعامل مع ممثلين محترفين يعرفون كيف يتخيلون أنفسهم وهم يؤدون شخصياتهم، ونعتقد أيضا، أن العدل في الأداء والانضباط والكثافة في الحركة، تنبع في هذا العمل من حلم ورغبة كل واحد من هؤلاء الممثلين البارعين.

❖ انه الحلم إذن

نوم وحلم وتفكير، أين الحدود بين هذه العناصر الثلاثة؟ ليست هنالك حدود أو فواصل أو تقاطعات يمكن ذكرها بشكل دقيق، إن المسرحية من فصلين، إن ما يحدث في الفصل الأول هو شيء قليل، وما يحدث في الفصل الثاني، هو أن الممثلين ينسون ما حدث في الفصل الأول، ونلاحظ أن ما بين الفصلين هناك فجوة في الذاكرة، وهناك شك كبير مثلما لدى ديكارت، وشوبنهاور اللذين يعرفهما بيكت خير معرفة ومثلما هي في هاملت، لأنه عندما لا يتذكر "استراكون" شيئاً، ربما لأن "فلاديمير" لم يفعل شيئا سوى انه كان يحلم بما حدث مع "بوزو". وإذا كان فلاديمير قد حلم بما حدث، فهذا يعني نحن الذين حضروا نفس الشيء، كنا نحلم معه أيضا، وإن العرض لم يكن سوى حلم. إذن، نحن في هذا العرض أمام اللاقرار وفلسفة الـ "ربما" وجميع الجمل التي تتأرجح على حبال اللغة ما هي إلا أشكال محببة إلى بيكت. فـ"في انتظار غودو" اللاقرار يعتبر شكلاً من الأشكال التي تخص في نفس الوقت الوجود، التفكير والجمال، "لا تتقدم ولا تتراجع"، أليست



هذه هي الكلمات الأخيرة التي تنتهي فيها المسرحية؟

فلاديمير: حسنا، هيا نمضي

استراكون: نعم.. هيا نمضي

ولكن الملاحظة التي يضيفها المؤلف تقول: (إنهما لا يتحركان)، لأنه لا يوجد هنالك برنامج، ولا يوجد أي اتجاه، ومع ذلك "استراكون وفلاديمير" يستمران، شأنهما شأن الفنانين، إن التهديد الكبير للفنان هو أن يجد نفسه محروما من الإلهام، ومع ذلك يستمر بالتمثيل والإخراج أو الرسم والكتابة. إن فلاديمير واستراكون يتساءلان دائما فيما إذا سيكونان قادرين على الاستمرار أم لا، ولكن ما هو السبيل إلى الاستمرار ثانية، دون الغرق في حالة الوهن والعجز؟ إن بيكت يعبر عن هذا في عمله بكل قسوة وخشونة، وخير دليل على ذلك شخصياته التي تصل في تفكيرها إلى حد الانتحار ولكي تتمكن ثانية من الانتحار، وهذا يبدو جد إنسانياً.

هذا هو اليأس بعينه، اليأس الحقيقي، ولكنه ليس بالتخمين والتنبؤ، إن بيكت قد أحس بالمصاعب التي مرت واستمرت تمر بنا منذ البداية لكي يسمح لنفسه أن يقول على لسان حال "بوزو": (إن الأمهات يلدن إلى جانب القبر، ويلمع الضوء لحظة، ثم يسود الظلام مرة ثانية). إن تشيخوف وشكسبير يرددان نفس الشيء، ولكن لدى هؤلاء دائما بيت، صداقة، مدينة نتمنى أن نذهب إليها، في حين أن لدى بيكت لا يوجد أي شيء يمكن أن تحيل أنفسنا إليه.

نلاحظ أن معايير الجمال في أعمال بيكت لا تكمن في طلاوة الابتكار وعمق الصورة الرمزية وسوداويتها التي لا تخلو من الضوء، وبراعة الصياغة فحسب وإنما وبالتحديد بأصالة الرؤية وصدقها، بنقل تجربة الوجود، وهو إذ يقوم بذلك يكون مخلصا وغير هياب في عرضه لحقيقة الوضع الإنساني وهذا ما يختلف فيه وبشكل وهمي المسرح الواقعي عن مسرح اللامعقول، ومثلما يقول "بيتر بروك" في كتابه "الفضاء الخالي" في حديثه عن المسرح المقدس: (ربما كانت كتابات بيكت اكثر الكتابات المسرحية ذاتية وإجهادا في عصرنا هذا، وما مسرحياته إلا رموز، بكل ما في الكلمة من معنى، إن الرمز الصادق متماسك وواضح أما الرمز الكاذب فهو هش وشاذ، والرمز الحقيقي هو رمز خاص وهو الصيغة الوحيدة). والرمز الحقيقي، هو الذي يجعل، في رأينا، من استراكون وفلاديمير ينتظران قرب شجرة يابسة.



ثلاث محاورات

حسب الشيخ جعفر

١- عند السيّاب

هو فندق شعبي كما يقال، في الطابق الثاني من بناية قديمة، في الطابق الأخير منها.. أما الطابق الأرضي فقد تقاسمته دكاكين شعبية ايضاً.. ابوابها مفتوحة، مخلّعة، ولا أحد فيها أو بضاعة. الطريق الضيق خال، والفندق يبدو مهجوراً، الوقت هو أول الليل، تحت السماء الداخنة الثقيلة. السلم الحجري الصاعد الى الفندق مثلم، مضاء قليلاً بشمعدان معلّق فوق الباب المنفتح عن غرفة استقبال شبه مظلمة، ولا أحد فيها، لم تزل تعلو السلم شظايا ألواح زجاج، من أين جاء الزجاج المحطّم ولا نافذة على جانبي السلّم بالطبع؟ بين الحين والآخر يُسمع دويّ قصف بعيد، قد يقترب وكأنما هو آت من الساحة المجاورة، المنبسطة عند رأس الجسر العتيق.. أو جسر الشهداء كما أطلق عليه منذ الرابع عشر من تموز.. يجد الزائر نفسه، بعد السلم وحيداً في ظلمة المبنى القديم المنقّطة بأضواء هذه الشمعة أو تلك.. الغرف مفتوحة الأبواب، خالية.. الا غرفة تشرف على الزقاق الخلفي.. يطرق الزائر بابها المردود، فيسمع صوتاً أبحّ عميقاً، كأنما هو قادم من أعماق قنو متآكل بالرطوبة والزمن..).

- أدخل.. (صوت خال من الحياة)..

(على الكرسي الخشبي المهزوز، عند الطاولة المغطّاة بأوراق صحف قديمة جداً، ورثّة، ممزقة، يجلس الشاعر السياب، وهو منهمك بالكتابة، قائلاً من غير أن يرفع رأسه عن الدفتر المضاء بشمعة:)

- تفضل.. (مرتدياً بيجامة، أبيض كالرؤيا).

الزائر: وكأنما أنا في حلم

السياب: الحياة حلم.. مثلما قال الشاعر الإسباني المسرحي كالديرون.. هل قالها، قبل ان يترهب.. عندما كان في خدمة الملك فيليب الرابع؟ لم اعد اتذكر جيداً.. مع انني كنت امتلك ذاكرة يقظى!

الزائر: اجل، قبل ان يترهب.

السياب: الم يغادروا الساحة بعد؟

الزائر: من تعني؟ (لم يزل القصف يُسمع بين الحين والآخر).

السياب: الأميركان.. ومن غيرهم؟

الزائر: وربما هم المغول على ظهور الصافنات أتوا.. كما قلت أنت مرة!

(لم يزل واقفاً، فلا كرسيّ آخر في الغرفة).

لا بدّ من انني احلم. فقد ازيلت هذه المنطقة من الكرخ (أعني الشواكة) قبل اكثر من عشرين عاماً. وأقاموا بدلاً من منازلها وسوقها التليد عمائر عالية ومباني حكومية كبيرة، فكيف اعيد هذا الفندق الزائل الى مكانه؟ وكيف عرفت طريقك اليه.. أو إلى (ظله) كما يقال شعرياً أو فلسفياً؟ أم نحن في قصيدة جديدة لك؟

السياب: لم يتغير أي شيء في تصوري.. عدا ما أسمع من قصف وهدير طائرات. بل انني اشم رائحة الخضر منبعثة من السوق!

الزائر: ولكنك تكتب (بعد صمت قصير) أهي (أسلحة واطفال) اخرى؟

السياب: أنا لم أكتب (الأسلحة والاطفال) في هذا الفندق)... كما اتذكر، بل كتبتُ (المومس العمياء) وعلى هذه الطاولة المحفّرة بالسجائر وبقع الشاي. أما الآن فأنا لا أكتب جاداً، بل أتسلى.

الزائر: لا أحد غيرك في الفندق. ولا شيء من الافرشة والاثاث؟

السياب: جاء السوقة، قبل يومين، ونهبوا كل شيء.

الزائر: وأبقوا لك هذه الغرفة بمتاعها الهزيل؟

السياب: هكذا وجدتها بعد أن هبط السلم آخر اللصوص.

الزائر: ألم يُلهمك الغزو قصيدة نابغية مثل (بورسعيد)؟

السياب: أنا أحلم بقصيدة حب!

الزائر (معاتباً): ما بك؟ والأرض تئنّ ذلاً تحت مصفحات المحتلين ودباباتهم؟ لا ريب أنك تمزح يا صاحبي. كنت أنتظر منك قصيدة غضبى مدوّية.. كانوا يرفعونك على الأكتاف في تظاهرات ١٩٤٨.

- **السياب:** لن يتحرر الوطن إلا بالديمقراطية!

الزائر: وأصبحت ديموقراطياً أنت أيضاً؟

السياب: ومتى كنت غير ذلك؟ اذا كنت تعني مرحلتي الشعرية (التموزية الجنائزية ١٩٦٠) فأنت نصف واهم أو نصف محق.

لا فرق ما دامت الحياة حلماً.. أو ما دمنا، نحن الاثنين، في فصل من فصول مرثية أور كما دوّنها الكاهن السومري. آنذاك، في تلك المرحلة، كنتُ متأرجحاً بين ضفة البطولة.. وضفّة المرض العضال (الذي لم يبرح كامناً تحت جلدي).. كنت حالماً بعهد فروسي جديد، بينما تتلبّد آفاق الروح بالسحب المَرضية الصفر.. اتتذكر الجندي الأسير في (المومس العمياء):

يُصغي إلى قرع الطبول يموتُ في الأفق المضاء

(يُسمع القصف قريباً جداً)

الزائر: يبدو أنهم يُعاودون قصفَ الساحة.

السياب: بل هو الصدى.. فقد دخلوا المدينةَ قبل أكثر من يومين. وبعدهم تدفق الغزاةُ الداخليون.. أو الدواخل.. اللصوصُ وقطّاع الطرق. لا صوتَ يُسمع، هنا، غير الصدى.. ولا شيء يُرى غير الظلال. ما هو الا حلم من احلام امرأة عراقية.. ذهبَ بعقلها مصرعُ أبنائها الأربعة في يوم واحد (قبل عشرين عاماً).. وجيء بهم إليها في اربعة توابيت فارغة تقريباً، ملتفة بألوان التاريخ العربي الأربعة. ألا تريد أن تجلس؟

الزائر: وأين أجلس، ولا كرسيّ آخر في الغرفة؟

السياب: تخيّل لك كرسياً واجلس عليه.. كل شيء مُضبّبٌ، مترجرج بعد (السقوط).. شخصياً لم أعد اعرف الظلمة من النور.. أو القنفذَ من العصفور.. كانت (بورسعيد) قصيدة حقاً.. آخذة الطرفين من الحداثة والقدامة.. كان أبو تمام آخذاً بيدي إلى..

الزائر: (وحيداً، عند مغسلة مقهى ما، ناظراً إلى المرآة)

آن أن تتعبا!
آن أن تكسر المغزلا
قندساً أعزلا
ذهبت بقناطرهِ الريحُ أيدي سبا..

٢- صورةُ ليلٍ

بعد طول تجوال، في المتحف الفني، من قاعة إلى قاعة، وبعد سهرة البارحة الصعلوكية، كنت مرهقاً جداً.. فاسترحت على مصطبة في القاعة متكئاً إلى ظهرها. وغلبني النوم. وحين أفقتُ كانت القاعة مظلمة الا بصيصاً يتسرب من اضواء الحديقة. وسريعاً ما ادركتُ انني وحيد ومغلق عليّ. لقد رأتني حارسة القاعة، بالطبع، وأنا نائم. ولعلها لم تشأ ايقاظي قبل انصراف الزوار رأفة بي.. فأرجأت الأمر إلى آخر لحظة.. ومع خلوّ المكان، وانشغالها بالحديث مع حارسةِ القاعة المجاورة، وهي تطفئ الضوء، كانت قد الهيت عني.. ولم تعد تتذكر الغريب النائم. وأنا الآن وحيد ومغلق عليّ. لن اتحرك وادقّ الابواب فيُلقى عليّ القبض.. او يظنوا ما يظنّون بي. بل ألتزمُ السكينة. ومع الضبيحة الآتية ستتضحُ الأمور. كان الضوء المتسلل من الحديقة خافتاً، ومتراجفاً فيما يبدو لي، وكنت لا اتبيّن اللوحات المعلقة على الحيطان الا اخيلة او ما يُشبه الأخيلة.. انما من يقف هناك في الركن الباهت؟ أهي الحارسة عائدة لإيقاظي؟ لم أخف، ولم أقشعر، وهذه المرأة الغريبة الذي تبدو لي ظلاً من الظلال الهائمة بين اللوحات.. التي أخذت تترجرج وتكاد تندفع اندفاعاً. فجأة هدأ كل شيء، واستوت اللوحات في أماكنها، الضوء يخبو حيناً، ويسطعُ حيناً آخر.. ولا أدري لماذا؟ أو من أي برق مسباغت تلتمع الجدران - لم أكن نائماً - كنت يقظاً تماماً، كنت مطبقاً يدي على اليد الأخرى، أتلمّس أصابعي بأصابعي.. أخيراً عنّ لي ان ابدّد شيئاً من الصمت والوحشةِ الجاثمين:

- من أنت؟ اقتربي.. أم تريدين أن اقترب منك؟

لم تقل المرأة شيئاً وتتحرك. فأضفت مؤكداً:

- أنا ادري انك لست حارسة القاعة.

جاء صوتها هامساً أولَ الأمر.. متعالياً قليلاً مع التماع الضوء:

- ومن أنا في تصورك؟

- انت لوحة.. صورة من هذه الصور المعلقة على الحوائط.

(أهي تضحك؟ أم هي اصابعها التي تفرقع؟)

- ومن أية لوحة أنا خارجة.. فيما يلوح لك؟

- من صنوبرة فان كوخ المخبولة.

- كنت أودّ أن تقول: إنني كاي.. ابنةُ عمهِ الحسناءُ الأرملة.

- لم تكن كاي موديلاً له.. كانت رفيقة

نزهة في الحقول.. وقد أعرضت عنه اعراضاً عاصفاً، بعد اعترافه التراجيدي بحبه لها.
- قبل يومين.. في منتصف ليل الزوبعة الثلجية، كنت اطرق نافذتك.
وقد طرقتُ طويلاً.. دونما فائدة.
- ولماذا لم تطرقي عليّ بابي؟
- كنت متشحة بالبياض، ولعلك كنت تنتظر امرأة ملتفة بالسواد.
- تلك كانت ارملة في رواية (زوربا).. او في الفلم المصوّر عنها.
أتسمحين لي أن أقترب منك؟ لا تخشي ازعاجاً.
- أنا ارى.. ولا المس..
- كان توفيق الحكيم جوّال متاحف. ألم تتجسّدي له يوماً ما؟
- كان (واقعياً).. فلم يعشق الا بائعة تذاكر.
- كانت جميلة جمال ملكة اسطورية.
- ألم يتوله تولها بريم الفلاحة.. في (يوميات نائب)؟
- لم تكن ريم إلا ألقاً مشعشعاً في الطين.
- أي على العكس من تولستوي.. عندما أدار ظهره عن الألق يائساً.. فاتّركه تمثال (حيوان جميل) كما قال نابليون عن لينا بطلة (الحرب والسلام) ويا للسخرية كان تولستوي هازئاً هنا من هيلين الطروادية.. أو الاسبرطية في الأصح، فجاء بها الى روايته الفخمة صورة للجمال الانحطاطي.
- ليس الجمال الا (الفكرة) العليا.. مخلّصة العالم.
- فلماذا ألقى (بها) تولستوي تحت أظلاف الرغبات؟
- لم يُلق تولستوي بالفكرة الجمالية حيث يُلقى بالمعروضات الزائفة، المبتذلة.. بل رمى بالجسدية المصطبغة، المزوّقة.. رمى (بالجمالية) الحيوانية.
- ألم يكن مغرماً بجمالية ناتاشا الجسدية؟ لم يصوّر كاتب جمالية امرأة كما صوّرها تولستوي في ناتاشا آنسة أو ربة بيت. ولم يصوّرها، كما هي، مرة واحدة.. بل أخذ يتتبع ملامحاه وتحولاتها الجسدية والروحية من فصل إلى فصل، فلم تكتمل الصورة إلا في آخر فصل. ولقد طفقت ناتاشا النزقة تتوارى.. لتتضح، بعد موت أندريه، خطيبها، عميقة الأسى ولتبدو كأية ايقونة.. وبعدئذ كأية زوجة ذات أولاد.. كأية سيدة روسية إقطاعية.. وكان هذا حلماً قديماً لم يبرح منذ الصبا يعشش في الصدر من تولستوي.
- كانت الحافلة مزدحمة حقاً.. وكانت الأمطار تتهاطل.. إنما كان بإمكانك ان تتبعني عندما هبطت إلى الشارع.
- ولقد تبعتك.. وسرت وراءك.
- فلماذا لم تقترب؟ لماذا لم تتكلم؟
- كنت كالنائم.. حالماً بك..
- حالماً بصورة.. بصورة ما.. في متحف ما.
- لقد أضلّني غويا.. مثلما أضلني بيكاسو، فلم أر الدرب واضحاً لي.
- وكنت ضائعاً بين امرأة بيكاسو الباكية، المنتحبة.. وامرأة غويا.. أعني ايزابيل المتكبرة.. متعفر اليدين برخيصة فان كوخ. كان عليك أن تتخذ اللمع في (الصنوبر العاصف) دليلاً.
- بعد إهمالي إياها في المطعم.. آخذاً معطفي من عامل المشجب، كان معطفها القميء مهملاً هناك.. في انتظار فان كوخ.
- أنا أسمع البط البريّ يتصايح عالياً.
- هكذا قال اراغون متذكراً ريلكه!

٣- محاورةُ ليل

(التلفون العاطل، منذ زمن بعيد، يرنّ ويرنُّ.. فمن ذا الذي أيقظهُ، والليل لم ينتصف بعد؟ أم قد أصلحوا السلكَ المنقطع بفعل الرياح، هناك على السطح، وأنا لا أدري؟)
- أنا (هي) الآنسةُ الغامضة أيضاً.
- إنك تتكلمين كما تتكلمُ الرياح.
- وكيف تتحدثُ الرياح؟
- إنها تقرعُ النافذةَ، ويخيّل لك أنها تدقّ الباب.
- أو تفهمها بوضوح؟
- كما أفهمُك الآن.
- كنت تتحدثُ مرةً، عن راقصة أمريكية، ذاع صيتُها أوائل القرن العشرين.. أنا أعني ايزادوا دونكان.. هلاّ أوضحتَ لي، من فضلك، لماذا كانت ترقص حافيةً؟
- وهل رأيتِ يوماً عصفورة أو فراشة منتعلةً؟
- ولماذا الغلالةُ الإغريقية؟
- كانت ايزادورا (تجسيدَ) روح اغريقية.. فاتخذت الغلالةَ أجنحةً أو قناعاً إذا شئت.. الجمالية (الجسدية) طقسٌ اغريقي كما تعرفين.. وأرادت

الراقصة احياء هذه الجمالية.

- وهل استوقفتك رواية ما بعد آخر لقاء تلفوني لي معك؟

- أعدتُ قراءةَ (خاتم) مرتين.

- تقصد رواية الكاتبة السعودية رجاء عالم؟

- قرأتها منشورة في عدد من (كتاب في جريدة).

- وما الذي وجدته شيقاً فيها؟

- لم تتحدث رواية قبلها، فيما أظن، عن اصطراع (الجنسِ والجنسِ الآخر) في كائن واحد. قد تبدو رواية تاريخيةً في كشفها السدولَ عن الغزو (الداخلي) قبل قيام المملكة. ومن الجائز القولُ انه كشف رائد روائياً.. لا شك أن للمؤرخين إبحاراً في هذه المنعطفات.. تحت الظل العثماني.

- وكيف بدا خاتم لك في هذه القتامة من اصطراع الجنسين؟

- كأنما هو من أرض أخرى.. من أرض لا تحفل إلا بالموسيقى والعطور.. كأنما جاء تجسيداً للجمالية الضائعة بين الصخر والبحر.

إنها (قضية) تلتفُّ تعقيداً من فصل إلى آخر. ومع اشتباكها قد ينجلي الأمر أو (العقدة) عن فجوة يتألق فيها أحد الجنسين. وسريعاً ما تتراكم الظلمات.. والغموضُ الساطع.

- أغموض وسطوع في آن واحد؟

- كما تغمضُ الشمس البيضاء أجفاننا.

- أنا أسمع الرعد متجاوباً لديك. أهي عاصفة قد تقطع السلك؟

- انها غائمة وممطرة.. كقلب السياب.

- أظن أنه ارتحل شتاء.. غريباً ووحيداً.

- قلة هم الشعراء الذين عرفوا الوحشة القاتمة التي عشّشت في حنايا السياب. كان حباً خائباً منذ (وفيقة) المتخيلة. كان تشوّقاً حلمياً.. تراجيدياً الى المرأة.

- ألم تكن وفيقة جارة أو صديقة له؟

- لا أحد في جيكور أو أبي الخصيب يتذكر فتاة بهذا الاسم.

- في (أساطير) كان نوّاحاً كالرياح الخريفية المظلمة.

- لم تبتعث ذلك النواح إلا شاعرة حسناء.. كانت طالبة معه في دار المعلمين العالية. ولم تكن هي الا ايحاء.. الا وجهاً فاتناً أوهم الشاعر قلبه انه قد ضحك له يوماً ما.. أما الطالبةُ.. فلم تضحك الا لجمالها. والرحلة الى قرية السياب، والنزهة في القارب البصري ليست الا منية أو (خيالاً) مصطنعاً. وعلى سرير المستشفى الأبيض يتذكرها الشاعر طلعة سمراء تطلع عليه في الضباب اللندي كالرؤيا.

- ومن أين ابتلي السياب، كما ترى، بالخيبة الإيروسية؟

- من هُزاله.. وتهافته..

- فيما بعد.. كتبت (الطالبةُ) قصيدة عن (حبيب على الخليج).

- بعد أن أمسى السياب، وقد مات، أسطورة شعرية.

- أكانت تريد أن (توثق) قصة حب (متوهمة)؟

- أو أنها احبّت عبقرية راحلة.

- كتبت ليلى بعلبكي، مرة، عن الجواهري، وقد شاخ في مقال أسبوعي لها، بعد أن رأته في المربد الشعري الأول: لو لم أكن أحبّ لأحببته حتى الموت.

- لو أنها أحبّت الجواهري الشيخ.. لانقشع حبّها الآخر كما تنقشع غمامةُ صيف. ألم تكتب إلى بتهوفن، بعد موته بستة عشر عاماً، كاتبة أمريكية رسائل حب عاصفة؟ الرعودُ تتخافق!

- ولم ينقطع السلكُ بعد.

- يبدو أن يداً ما قابضة عليه بقوة.

- أهي يدي أنا.. كما يلوح لك؟

- أو هي يد (قَدر) بتهوفني.

- أو تنتظر مني رسالة حب يوماً ما؟ يوماً مرعداً، ممطراً؟

- أي بعد أن (تتكسر الأجنحة) وتدقّ الذكرى في صمت أودية جبران؟

- يفتنني منك الرحيل إلى ديار جبران بين العام والآخر.

- في القلب العتيق ركن ضيّق باتساع الفنادق الكبرى.. يطرقه أحياناً شعراء معدودون.. جبران، الجواهري مثلاً.

- ألم يطرق السياب هذا الركن المغلق مرة؟

- أتدرين بمن حلمت البارحة؟

- أسرع وقل لي رجاء بمن حلمت.. فقد هزّني الفضول هزاً.

- حلمت بالملكة كليوبترا زائرة إياي.. هكذا فجأة دونما توقع.

- كنت أنتظر أن تكون الزائرة ايزادورا دونكان.

- أتعلمين؟ لقد أتت.. وبالغلالةِ الإغريقية.. حيّة نابضة، دافئة.. ورقصت طويلاً.. إلى أن أغمض النوم الجميل أجفاني، ونمت آمناً كما ينام الطفلُ في برجِ يمام!

الفنون الإسلامية ومفاهيم الجمال.. رؤية من الداخل

منير عتيبة

"مفاهيم الجمال.. رؤية إسلامية" للباحث الدكتور أسامة القفاش، هو الكتاب رقم (٣) من سلسلة "المفاهيم والمصطلحات" التي يصدرها المعهد العالمي للفكر الإسلامي بالقاهرة.

تكمن أهمية هذا الكتاب في المنطقة التي يتناولها بالدراسة، والتي تعتبر منطقة بكرا الى حد كبير، ألا وهي نقطة التماس بين علمي الجمال والمفاهيم، فالدراسات في علم الجمال ليست كثيرة، والدراسات في علم المفاهيم أو "علم الوضع" (وهو من أواخر العلوم التي ابتكرها العرب قبل إغلاق باب الاجتهاد) دراسات قليلة تصل الى حد الندرة، والكتاب الذي نناقشه هنا يقع مجال دراسته في نقطة التقاطع بين هذين المجالين، ومما يميزه أيضا انطلاقه من رؤية معرفية إسلامية اجتهادية تحاول استشراف الأصول الإسلامية واكتشاف الجديد فيها من خلال عودة معرفية لا نقلية، واتصال انقطاعي نقدي لا مجرد وصل الى نقلي.

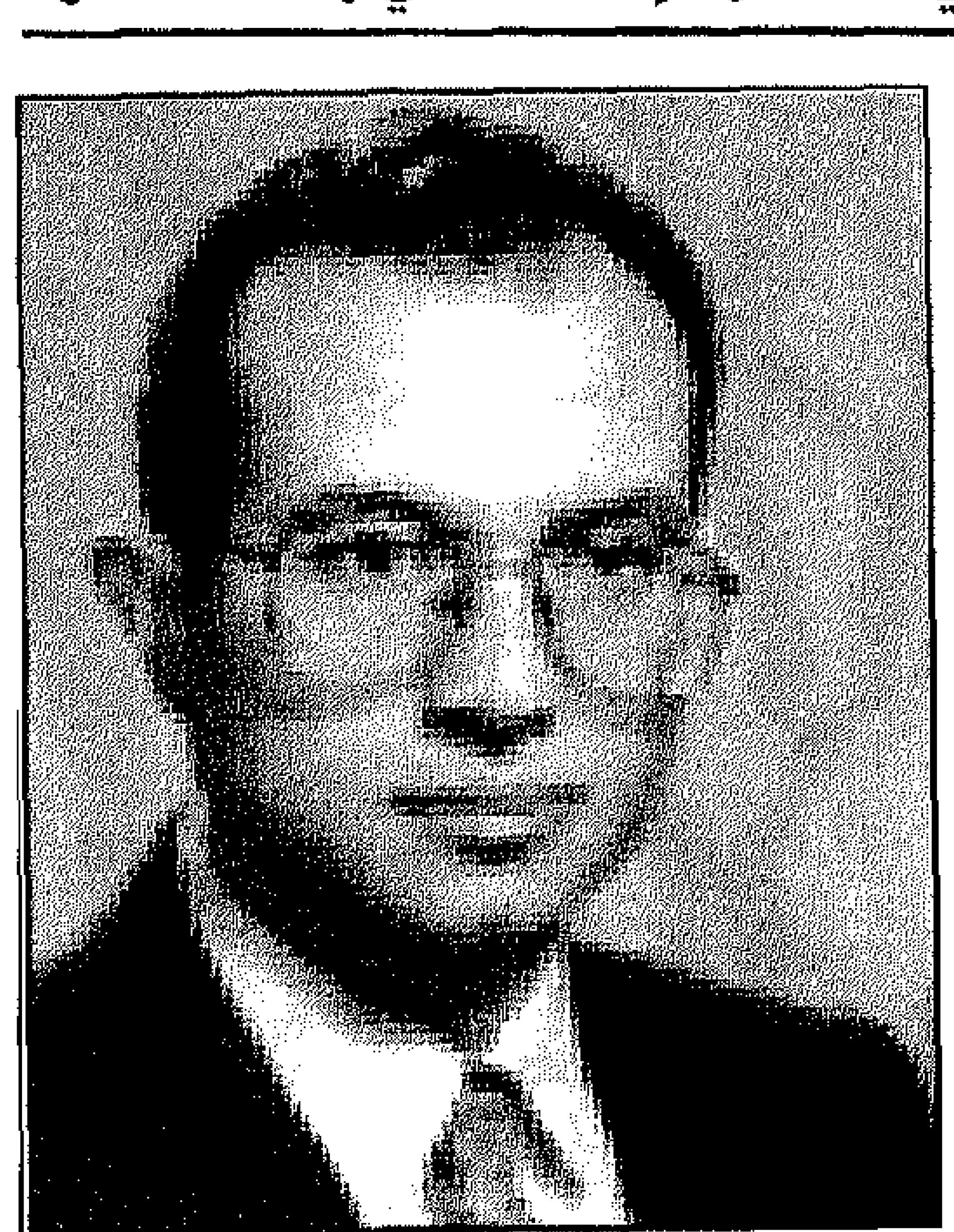
ينقسم الكتاب الى خمسة أقسام هي المقدمة بعنوان "رؤية معرفية إسلامية في الفنون"، ثم: الفنون السمعية، الفنون البصرية، الفنون السمعية البصرية، الفنون اللغوية.

ويؤكد المؤلف في مقدمته أن الإشكالية التي تواجه من يبحث في الفنون الإسلامية هي عدم تعرض من تناولوا هذا الموضوع لماهية الفن الإسلامي، حيث لم يتم طرح سؤال "ما هو الفن الإسلامي؟" كبداية للبحث في هذا المجال، وإنما رأوا أنه بديهية في ذاتها، مسلمة لا تقبل النقاش، انبروا جميعا إما للدفاع عن هذا الفن المظلوم الذي لاقى ويلاقي عنتا من الغرب، أو لإيضاح تفوق هذا الفن السامي الجليل الى آخر الصفات الجميلة التي تمنح له في إفراط وإطناب معهود. والإشكالية هنا تكمن في التصور الثنائي الفج للعالم من خلال تقسيمه الى أبيض وأسود، أخيار وأشرار، بينهما عداء أزلي ولا بد لأحدهما من كسر الآخر ومحوه، إنها إشكالية تتعلق بالعقل المستلب أساسا الذي يحاول قهر الآخر، القهر على صعيد الفعل من خلال نفيه على صعيد القول. وهو ما يوضح مدى انبهارنا بالفن الغربي عموما والتزامنا بطروحاته المعرفية والأصولية أي الابستمولوجية والأنطولوجية.

وخلال رحلة بحث زمكانية طويلة بين أنواع الفنون الإسلامية، ومئات الدراسات التي كتبت حولها من زوايا مختلفة، يعمل المؤلف على الإجابة عن السؤال الأساسي في بحثه "ما هو الفن الإسلامي؟" حيث يرى أن الفن اسم عام يطلق على كل شيء في الحياة فيه صنعة وحرفة وزينة وتفنن، ومن ثم فصانع الفن هذا الذي يقدمه للناس ويعمل على نفعهم وتقديم عمل مفيد لهم أسبق من ذلك الذي يصنع فنا خاصا يقدم لمكان العزل أو المتحف، مع التأكيد على أن الأسس المعرفية التي قام عليها الفن الغربي منذ عصر النهضة، والتي استحدثت من الرؤية الإغريقية الرومانية للعالم، تختلف تماما عن الأسس المعرفية الإسلامية التي يقوم عليها الفن الإسلامي، والمأخوذة من رؤية الدين الإسلامي للعالم. فهناك قطيعة معرفية تامة بين الرؤيتين حيث أقام الغرب حضارته على أساس القطيعة المعرفية مع كافة الرؤى المغايرة التي تستدمج الآخر وتقبله وتقبل اختلافه معها، ونفي هذه الرؤى هو أساس رؤية العزل الإمبريالية على حد تعبير نعوم تشومسكي في كتابه "العام ٥٠١ ويستمر الغزو". وفي المقابل نجد الرؤية الإسلامية الشاملة التي تقبل التعددية في التوجهات، وتقبل وجود الآخر بكل اختلافه وتميزه، وذلك في إطار الدين الإسلامي الذي هو دين كل البشر وليس دينا لفئة أو شعب معين.

ففي الرؤية المعرفية الغربية الفنان هو "مبدع، ملهم، خالق" وهي فكرة حلولية تحاول أن تجعل البشري إلهيا من خلال حلول الإله داخل الإنسان الفائق، والفن في هذه الرؤية يعتبر محاكاة للإله وليس للطبيعة، ذلك في محاولة لإعادة خلق الطبيعة، وهنا يرى الإنسان نفسه سيدا للكون بلا منازع ومن حقه أن يفعل ما يشاء بما وبمن يشاء، ويصبح الفنان الخالق قادرا على إعادة إدراك وصياغة العالم بشكل إبداعي، وهي رؤية معرفية إمبريالية عزلية تعمل على نفي الآخر وقهره واستلابه.

ولكن الفنان في الرؤية المعرفية الإسلامية هو الصانع، هو الحرفي، وهو كل فرد يتقن عمله، وبذلك يصبح الفن إبداعا حياتيا يوميا، يؤدي وظيفة اجتماعية من خلال إتقان الفنان - النجار، النقاش، النحاس إلخ- لعمله، وأدائه على الوجه الأكمل. وهذه الرؤية الإسلامية نموذجها الأولي هو الإنسان، فالنسق الفني أصله الإنسان، وهدفه ومحوره الإنسان، النموذج الذي ينطلق منه ويعود إليه هو الكائن البشري، سيد الكائنات، خليفة الله في أرضه، ومن ثم تحاول تلك الرؤية إسعاد الإنسان، كل إنسان، وإمتاعه، وإعطاءه قيمة عليا متجاوزة كل عمل يستخدمه ويعايشه، وهي رؤية اتساعية قبولية كليانية تتيح للاختلاف أن يترعرع وينمو ويتدافع الناس لكيلا تهلك الأرض.



ما الذي يجعل الفن إسلاميا..؟

في محاولة المؤلف للإجابة على هذا السؤال، يطرح أسئلة أخرى.. هل الإسلامية صفة تاريخية مرتبطة بفترة معينة؟ أم صفة مكانية مرتبطة بموقع جغرافي معين؟ أم صفة مرتبطة بالفعلية بمعنى أن ثمة فعل يمكن قرنه بهذه الصفة وفعل آخر لا يمكن قرنه بها؟ أم صفة تتبع من الفاعلية أي أنه كلما كان الفاعل مسلما كان الفعل إسلاميا بغض النظر عن صفاته البنائية وخصائصه المميزة؟

إن هذا التنوع في إمكانات الإجابة لا يدل على غموض وإنما على ثراء وتكثيف الصفة في ذاتها بحيث يمكننا أن نتكلم عن إمكانياتها المكانية والزمانية والفعلية والفاعلية والبنائية في آن. ولا يعتمد المؤلف على التاريخية ولا المكانية والفعلية

والفاعلية في إجابته عن السؤال لأنه يرى أن كلا منها تعاني من محدوديتها في تناول الظاهرة، وبالتالي عدم قدرتها على أن تكون شاملة في تفسيرها، أي تكون كلية أو جامعة مانعة كما يقول المناطقة. ويري أن الأساس الذي تقوم عليه صفة الإسلامية هو تلك الرؤية المعرفية التي تشمل كل جوانب الحياة وتستوعب الآخر، بل وتحض على انتمائه داخل المنظومة الحياتية المتكاملة، فصفة الإسلامية هي صفة بنائية متجاوزة للزمان والمكان، ومثلما تستوعب أمة الإسلام المؤمن وغير المؤمن، والمسلم وأهل الكتاب وكل من يقبل بشرع ودستور الأمة، تستوعب الصفة كل من يقبل المميزات البنائية الكامنة فيها ويعيد إنتاجها في أعماله بحيث يصير المنتج علامة دالة على الصنعة ونموذج معرفي لها.



ثم يحاول الباحث استكشاف الخصائص البنائية التي تميز صفة الإسلامية من خلال منهج مزدوج الاتجاه، يبدأ من العام الى الخاص، ثم من الخاص الى العام، بمعنى أنه يدرس الأعمال الفنية الإسلامية، ويحلل الدراسات التي تناولتها ويبحث عن الخصائص المشتركة الأساسية الكامنة خلف كل عمل إسلامي، وعندما يصل الى هذه الخصائص البنائية يبدأ في تطبيقها على الفنون الإسلامية ليرى صحة ما وصل إليه أولا، ومقدار وجود كل خاصية بنائية في كل فن من الفنون الإسلامية، وذلك وفقا للتقسيم الخاص به والذي وضعه لتلك الفنون، وهو ما سنتكلم عنه فيما بعد.

الخصائص البنائية للفن الإسلامي

يتحدث الباحث عن ثلاث خصائص أساسية تميز صفة الإسلامية وهي: الحياتية، والتركيبية، والعبادة. والحياتية تعني أن يكون العمل الفني جزءا من الحياة لا مجرد قطعة معزولة بعيدة عن متناول البشر، ومن ثم كلما ازداد انخراط العمل الفني في حياتنا وصار جزءا منها كلما ازدادت درجة الإنسانية فيه، وبالتالي صار عملا إسلاميا، حيث لا تفرقة بين العمل الفني الجمالي الذي يزين الجدران ويؤدي وظيفة جمالية نافعة وبين العمل الزخرفي الجمالي في كأس يشرب فيها المرء، أو في قلم يكتب به، أو في طبق يأكل فيه، أو في مشكاة تنير له.

أما صفة التركيبية فتنطلق من دعوة الإسلام لنا الى التأمل والتفكر وتحليل العالم وإعادة تركيبه من خلال الفكر والفعل، فالكل دائما في هذه العملية أكبر من المجموع البسيط لأجزائه، وسنجد الوحدة المكررة أو الموتيفة تلعب دورا كبيرا في هذه العملية سواء كانت موتيفة بصرية كما في الزخرف الأرابيسك أم موتيفة سمعية كما في الموسيقى والشعر أم موتيفة درامية كما في طرق القص الشعبي والحكي. وكل هذه الوحدات المكررة يتركب منها شكل فريد يتجاوز في سموه الوحدة المنفردة التي ينبني منها.

أما الخصيصة البنائية الثالثة التي تميز صفة الإسلامية في الفن كما يراها الباحث وهي العبادة فتأتي انطلاقا من كون الدين الإسلامي رؤية حياتية شاملة، ولأن إتقان الفعل وإعمال الفكر فريضة دنيوية دينية، فالإسلامية تتجلى أساسا في شكل العبادة بمفهوم التقرب والتوسل الى الله سبحانه وتعالى ابتغاء مرضاته ووصولا الى رحمته، فالعمل الفني الحياتي التركيبي هو نوع من العبادة في الإسلام، ولذا نجد أن كثيرا من الفنون الموسومة بالإسلامية كقراءة القرآن وتجويده والخط العربي هي ضرب من ضروب العبادة وتكريس لعظمة الخالق وجلاله. فالفن في الإسلام تمجيد للجلال وتسبيح بالجمال، هو انتقال من الجميل الى الجليل، وهدفه هو الوصول والتوسل للخالق سبحانه من خلال تصوير الجمال في الحياة وفي الكون الذي هو إبداع الخالق.

وتلك الخصائص البنائية تنبثق أساسا من أهم ركن في العقيدة الإسلامية وهو مفهوم التوحيد، فالتوحيد يعني العبادة أي التسبيح بحمد الخالق والتوسل لجلاله وعظمته وطلب رحمته، ويعني التركيبية أي مسئولية الإنسان عن فعله وعن فكره، وبالتالي قبوله للاستخلاف في الأرض وحمله للأمانة التي أشفقت منها الكائنات جميعا، ويعني الحياتية أي الحب بكل ما في هذه الكلمة من معان تتضمن النفع والجمال والتواصل والإنسانية.

تصنيف قرآني للفنون الإسلامية

في تصنيفه للفنون الإسلامية يرتكز الباحث على الآية رقم (٣٦) من سورة الإسراء (ولا تقف ما ليس لك به علم إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسئولا). فيقسم الفنون الى سمعية، وبصرية، وسمعية بصرية، وذلك تبعا لتأثير تلك الفنون في حواس الإنسان. ثم يفرد فصلا للغة العربية باعتبارها عمادا في ذاتها من عمد الدين الإسلامي. وهو بذلك يقيم قطيعة معرفية مع التصنيف الغربي للفنون والذي هو تجسيد للرؤية المعرفية الإمبريالية العزلية، وينبني على فكرة الفنان الخالق ومتحفية الفن وعزلته والتفرقة بينه وبين الحرفة، ورفض فردانية الإنسان المبدع في حياته اليومية، وتكريس فكرة خلود عمل بعينه لالتزامه بمعيارية بعينها ومثالية في ذاتها بغض النظر عن حياتية هذا العمل أو تركيبيته أو صفته العبادية.

الفنون السمعية

هي الفنون التي تؤثر في السمع وتلتقطها الأذن، وهي ثلاثة فروع، الأول يتعلق بالصوت الخالص وهو الموسيقى، والثاني يتعلق بإضافة الصوت البشري الى الموسيقى وهو الغناء، وهذان النوعان معروفان في العالم كله، والفرع الثالث خاص بالمسلمين وهو تلاوة القرآن وتجويده. ويرى الباحث أن إشكالية الفنون السمعية عند المسلمين محلولة فعلا مطروحة قولاً، فالغناء والموسيقى كفعل حضاري معبر عن الرؤية المعرفية للأمة أمر مستمر ولا يحتاج لتدليل أو لبيان، أما اختلاف الفقهاء -وهو رحمة للعباد- فهو اختلاف تفصيلي يربط أحيانا بين السماع واللهو والإعراض عن ذكر الله، ومن ثم يأتي النهي عنه من خلال باب سد الثغرات ودرء الشبهات. ويؤكد أن القرآن هو النموذج الأولي للفنون السمعية، يحتذيه الفنان لو أراد أن يخرج فنا صوتيا أو سمعيا راقيا يؤثر في القلوب ويدعو الى العبادة،

والفنون السمعية عند العرب كانت دائماً من مظاهر الفعل الحياتي للإنسان المسلم، كما أن المقامات العربية والشرقية ليست وحدات بسيطة وإنما هي وحدات معقدة في ذاتها، والمزاج الشرقي يتوافق مع هذه الوحدات ومع رؤيتها الصوتية للكون التي تخالف في الأساس الرؤية الغربية. وبعد أن يستعرض آراء واجتهادات فقهاء وعلماء الأمة وكبار المتصوفة بخصوص أنواع السماع وحلاله وحرامه وعلة التحريم أو التحليل، يرى أن خلاصة القول في السماع عدم ورود نص في الكتاب ولا في السنة في تحريم سماع الغناء أو آلات اللهو يحتج به، وورد في الصحيح أن الرسول وكبار الصحابة قد سمعوا أصوات الجواري والدفوف بلا نكير، وأن الأصل في الأشياء الإباحة، وكل ضار في الدين أو العقل أو النفس أو المال أو العرض فهو من المحرم، ولا محرم غير ضار، فمن علم أو ظن أن سماعا يضر به لمحرم حُرم عليه.

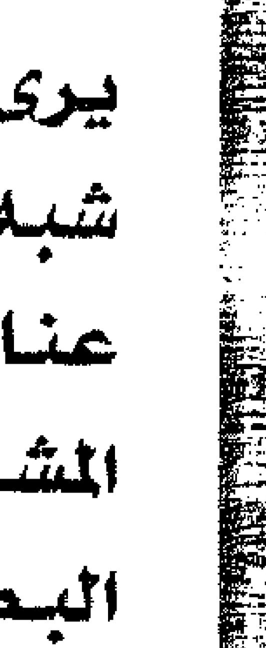
الفنون البصرية

يرى الباحث أن هناك شبه إجماع على وجود عناصر معينة تمثل القاسم المشترك الأعظم في الفنون البصرية الإسلامية، هذه العناصر تظهر في المشكاة كما تظهر في اللوحة الجدارية وفي عمارة الدور إلخ. من هذه العناصر: التجريد والبعد عن التمثيل والالتزام بقانون هندسي صارم، والنماذجية؛ بمعنى أن ثمة دائما نموذجاً أولياً يلتزم به الفنان المسلم ويجده في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وكذلك الهروب من الفراغ أو الاهتمام بالتكرار.

أما فيما يخص قضية تحليل وتحريم الفنون البصرية فهو يرى أن المحرم في الإسلام هو التشبيه أي محاولة التشبه بالخالق والاعتقاد في ألوهية أي شيء غيره تعالى، وهذا التشبيه له ركنان، ركن للمنتج والفعل هو صورته واستعماله ورؤيتنا له، وركن آخر يخص الفاعل ورؤيته لذاته وماذا سينتج، فالفنان الغربي يمارس التشبيه من خلال عقيدة أن الفنان خالق ومتميز، والفنان المسلم لا يمارس التشبيه لأن إنتاجه حياتي وفعله تركيبي وهدفه عبادي.

الفنون السمعية البصرية

يقسم الباحث الفنون السمعية البصرية الى فنون حكي وفنون حركة، وفيما يخص فنون الحكي يتناول مسألة المعرفية في القصص القرآني كنموذج أولي، حيث يؤكد أن أول ما يلفت الانتباه في القصص القرآني أنها قصص متفرقة وليست قصصا كاملة



يرى الباحث أن هنالك شبه اجماع على وجود عناصر تمثل القاسم المشترك في الفنون البصرية الإسلامية

مستمرة زمنية في تواليها مثلما الأمر في التوراة مثلا، وهذا يعني "عدم تاريخية هذه القصص" بمعنى أن القصص القرآني "حقائق حدثت ولكنها ليست تاريخا ولا يعنينا أن تكون تاريخا" لأن "القرآن الكريم كنص مقدس لا يأتيه الباطل يقدم لنا نماذج معرفية حقيقية نؤمن بها، لأنه نص مطلق متجاوز، هو كلام الله المنزل، ومن ثم لا يجب إطلاقا أن نبحث فيه عن النسبي المتغير الخاضع للمعرفة البشرية والعقل الإنساني المحدود. التاريخية إشكاليتها الكبرى أنها إخبارية أي قابلة للصدق والكذب ومن ثم متغيرة، ومن يبحث من العلماء والمفكرين عن النسبي المتغير في القرآن الثابت المطلق المتجاوز يقع في أحبولة الرؤية المعرفية الغربية المغايرة التي تقدم العقل كمطلق وتجعل ما عداه نسبي، وبالقطع لا تمت هذه الرؤية للإسلام بصلة".

ويتناول كذلك السيرة النبوية العطرة ونماذجيتها، وألف ليلة وليلة وقدرتها التواصلية التي تنبع من قدرتها الحياتية وتركيبيتها المذهلة سواء البنائية أو التفاصيلية، وكذلك الملاحم الشعبية والسير والصياغة الحلمية التي تتميز بها، وفن المقامة وخصوصيته، والشخصيات المتكررة في فن القصص الشعبي القصير الذي يتمحور حول شخصية بعينها مثل العاقل المجنون جحا.

أما فنون الحركة في الإسلام التي يتناولها الباحث فمنها فن الرقص الصوفي، وفن الرقص بالسيف والخيول، وحلقات الذكر، ويرى أنها جميعا تشترك في صفة الإعلاء من قيمة الثقافي المركب من خلال الربط بين الإنسان السيد في الكون وبين العناصر الكونية الأخرى المسخرة له سواء من حيوان أو جماد، وكل ذلك يغلفه إطار موسيقي إيقاعي يناسب الإيقاعات الحركة التي يؤديها الإنسان أو الحيوان في تناغم خلاب.

الفنون اللغوية

يفرد الباحث فصلا خاصا للفنون اللغوية – وهو الفصل الأخير من الدراسة– دون أن يضعها ضمن تصنيفه الذي يقسم الفنون تبعا للتأثير الذي تحدثه في الحواس، وذلك لاعتقاده أن اللغة العربية لها خاصية متميزة وهي كونها لغة محكمة متقدمة راقية، تعبر عن بيئة خاصة وتبدو فيها ملامح تلك البيئة، ولكنها تطرح أيضا رؤية معرفية عامة موجودة ومتأصلة عند العرب أجمعين، هذه الرؤية الكونية الخاصة التي تجدها عند العرب قبل الإسلام والتي تعبر عن بيئتهم الصحراوية، وعن تأملهم في الخلق، والتي تتجلى في الشعر، يسميها الباحث الرؤية الإيمانية. فاللغة العربية لغة شديدة الإحكام، وهذا الإحكام يبدأ من جوانبها الصوتية وأشكالها المنفردة وتكامل أبنيتها المورفولوجية والصوتية والسياقية والدلالية. وهكذا نجد أن ثمة دائما جذراً مشتركاً في الكلام العربي، وهو يتخطى النسق اللغوي، بل ويقوم مقام الأصل الوجودي لهذا النسق، وهو بمثابة أساس النسق ودعامته في آن، هذا الأساس نجده في الشعر الجاهلي أو الإسلامي أو الحديث، وهذا الجذر هو التوحيد، فأصل العربية هو التوحيد والإيمان بالله سبحانه وتعالى، ويعتقد الباحث أن هذا الجذر الأساسي والأصل المشترك موجود بدرجات مختلفة في الأرومة اللغوية السامية التي تنتمي إليها اللغة العربية، بيد أن أبلغ الأدلة على تطور اللغة العربية وكمالها وإحكامها في أرومتها وعلى أن الجذر الأساسي لتلك الأرومة هو التوحيد، إنما يتجلى في القرآن الكريم، فالقرآن الكريم كلام الله المنزل أتى بالجذر الأصلي التوحيدي في اللغة في أجلى مقال وأبلغه، وهذا هو الإعجاز بعينه، فالقرآن الكريم هو الأصل والنموذج الذي يحتذى في كل الفنون اللغوية التي يقسمها الباحث الى فنون قول كالشعر والتراجم، وهي فنون مقروءة مسموعة، وفنون قلم أي يقوم القلم بدور أساسي في إنجازها، وهي فن الخط العربي الذي يعتبر المحور الرئيس للفنون الإسلامية، ورمزا للعقيدة الإسلامية في رأي بعض الباحثين.

إن هذا الكتاب يفتح الباب لمزيد من البحث في هذا الاتجاه لتعميق ونشر الرؤية المعرفية الإسلامية التي نحن بحاجة ماسة إليها، لأنها في رأيي بداية الأسلمة، أو الانطلاقة الحضارية الإسلامية، إذ أن نشر تلك الرؤية يعني أساسا تغيير نظرة الناس الى العالم وجعلها أقرب الى روح الإسلام، لأن الرؤية المعرفية السائدة حاليا، حتى لدى بعض من يكتبون من منطلقات يظنونها إسلامية، هي في التحليل النهائي تنتمي الى الرؤية المعرفية الغربية.

الشهادة الابداعية.. ممنوع المرور

محمود عيسى موسى

من المفيد الانتباه والتوقف أمام شواخص الشهادة الابداعية، التي شاع انتشارها وراحت تتكاثر هنا وهناك على جانبي أرصفة أوتوسترادات الثقافة وفي قارعة الطريق في الذهاب والإياب محلياً وعربياً.

انتبه.. خفف السرعة.. منعطف حاد .. طريق مغلق .. سكة حديد.. طريق للمركبات الكبيرة .. حدود السرعة القصوى .. توقف للتفتيش.

هويتك، تبرز شهادتك بتواضع واعتداد وثقة، الرقم الوطني بوضوح الشمس، الاسم والمولد والاعتزاز الشديد بمكان الاقامة و شرف الانتماء واسم الأم والاخلاص إلى العاطفة الصادقة والأب ومسيرة الصبر والكفاح والتجربة المرة والجدّ وكنوز الدنيا وأساطير العافية ونوط الجرأة والتفرد في التجربة وأوسمة الخوض في التفاصيل والبلاء الحسن في صفاء البصيرة وثاقب البصر وحزام الأمان.

هويتك يا أستاذ ، شهادتك مع كل الثقة والاعتزاز، فتلحق بالمركبات بالاتجاه الصحيح ورافقتك السلامة.

أو أنك تحاول إخراجها من جيب معطفك بخوف وارتباك ما يسهل عملية القبض عليك بتهمة التزوير ممنوع المرور.

أمام العدد اللافت من الشواخص، التنبيه والتحذير والتقيد والالتزام، وتكرار حالات الانتباه والتوقف، تنهال الأسئلة، تنبعث وتكثر وتصعب الأجوبة.

ما هي الشهادة الابداعية؟

أهي نوع أدبي ظل مختبئاً في الأدب كل هذه السنين آن أوان بزوغه إلى النور؟

أهي لون من ألوان الأدب؟

ثم، متى ظهرت هذه الشهادة وأين ترعرعت وانتشرت وأي المدارس اتبعت؟

هل اكتملت شروطها ونضجت ملامحها، أم أنها ولدت منبتة واكتسبت أهميتها وجمالياتها من عدم خضوعها للشروط القاسية والقوانين الصارمة؟

أي نص أدبي حُـرّ ومُـرّ يمور بالاعترافات؟

أهي نص البوح أو نص النوح؟

هل هي شهادة الحق التي ينطق بها صاحبها ويدلي بها في غياب المحاكمة العادلة لتجربته أم أنها الشاهد الأخير في مواجهة الباطل واحقاق الحق. أهي هي في الفن والأدب؟

أهي سر التقنية وكشاف الاسلوب والطريقة؟

أهي خزان الذاكرة الذي لا ينضب؟ أم سلالم الثقافة التي أُعدت للصعود؟

أهي خيط القزّ الذي يشد التجربة؟ أم الحجارة الكريمة التي يرصع بريقها التجربة الثمينة؟

هل هي السيرة الذاتية أم ما تيسر منها؟

هل هي ما يزيد ويفيض من وعاء التجربة الابداعية؟

أم أنها خميرة القهوة العربية التي يحفظها ويخبئ نكهتها للطبخة القادمة، أم أنها قصة القصة وقصة اللوحة والرواية والمقطوعة الموسيقية.

هل ظهرت الشهادة الابداعية ظهورها الحقيقي واحتلت مكانتها ومساحتها بين ألوان الأدب والفن كي تتستر على عيب في التجربة أو تخفي ضعفاً عند صاحبها، أم تضع حصوة في عين النقد الذي تراجع وتخلف إلى الوراء؟

أيمكن لكل من يمشي في الاوتوستراد الثقافي أن يكتبها ويجيد السير فوق الألغام و يكون لها شأنها ووزنها ووقعها أم أنه سيقع وتقع معه في حبائل الكلام ويرقع الأرصفة الكاذب.

الأسئلة لا تنتهي وما أكثر الأجوبة حين تعدها.

ببساطة بالغة والكلام قابل للأخذ والعطاء ويولد الكلام.

الشهادة الابداعية وثيقة أدبية علينا أن نثق بها ونُخلص فيها القول ونكون معها أوفى الأوفياء. وثيقة كورقة (الطابو) أو القوشان، تثبت (الحصة) والحق وقد تستوعب كل ما قلناه عنها فتكون بشموليتها مانعة جامعة وقد تأخذ جانباً أو زاوية وتلقي عليها الضوء.

وهي إلى ذلك كله على درجة عالية من المسؤولية ولا يغفر لمن يتهاون ومن يدعي.

قد تكون شفافة كثوب يُخايل ما تحته فتحفز فينا شهوة الاكتشاف وقد تكون كثيفة مكثفة فتحتاج منا الى البحث وسبر الأغوار والغوص في العميق.

قد تسجل تاريخ التجربة فتؤرخ للفن أو الأدب وقد تكتب المرحلة أو تنسف المؤرخ له.

في حوارٍ معه لـ"عمّان"

حاوره : المنذر بالريش - تونس

الأمين النهدي: أنا لا ستائر في مسرحي، لاديكورات، ولا مشاجب، فقط هو جسدي هنا على الركح بلا تخفٍّ ولا مواراة

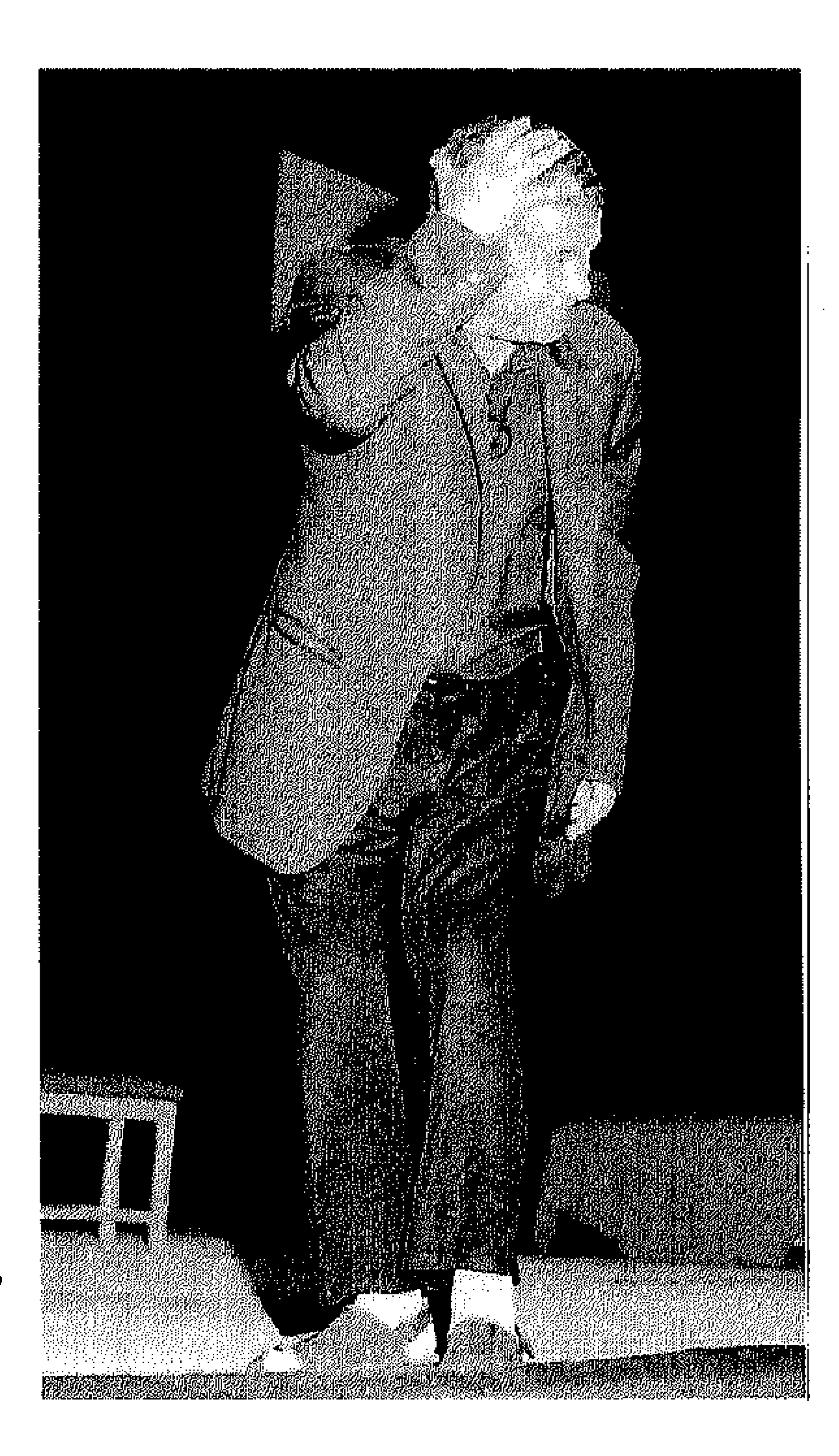
ليس ثمّة طريق، المشي يصنع الطريق، ليس ثمّة هدف، الطريق تصنع الهدف، ليس ثمّة وصول إلى الهدف، ثمّة حلم يعد بالوصول. وحين سأله الشبلي: هل فزت بالوصول؟ قال الحلاّج: استعجلت الفرح ففزت بالرؤيا. نعم هكذا، بقليل من الوثوقيّة وبكثير من الصفاء نستطيع اختزال مشهديّة نمط جيل من الفنّانين الخلّص، قدموا إلى عالمهم عزّلا إلاّ من آمالهم وأحلامهم، ليس لهم من طريق سوى ما يصنعونه من مسالك، ولا هدف مرسوم لهم سوى ما يخطّونه بعرقهم وما يُخَلّصُونَ إليه في حلّهم وترحالهم من تجارب تدلّنا عليهم ينيرون بها هزيع مشاويرهم القادمة، ويستكشفون من خلالها لحظات الفرح الهاربة دوما.

والامين النهدي أحسبه من هذه الطينة. فقد استطاع الرجل باقتدار بل بحرفيّة لافتة أن يشقّ له طريقا خاصّة به وسط حقول شائكة و"ملغومة" فقد عرف هذا الفنان الحصار والتهميش. أوقف وسجن في العديد من المناسبات (في العهد السابق من الحكم البورقيبي) بسبب آرائه وأعماله. وحوصرت انتاجاته مرات عدة.. ومع ذلك، بل قبل ذلك وبعده "لم يكلّ ولم يملّ" فها هو لمين ما زال يمشي، يطلّ علينا بالجديد كما كلّ مرّة ليكون الحدث ويكون الاستثناء. قد نختلف مع هذه الظاهرة الابداعية والفنية، وقد نتّفق، قد يهزّنا الحدث وقد لا يعنينا، ولكنّه مع ذلك تجدنا مدفوعين إلى حجز مقاعدنا مسبّقا لمشاهدة جديد أعماله وربّما معاودة مشاهدتها ثانية وثالثة، وتلك هي بعض المسألة بكلّ اختصار. لمين النهدي مسيرة طويلة على الركح خمس وثلاثون سنة من المسرح، تجربة متعددة ومتنوعة تعكس بجلاء مسارات التاريخ الحديث للمسرح التونسي في مختلف مراحله ومنعرجاته وتعرجاته.

حول مسيرته المسرحية الطويلة، حول انطلاقته وبداياته الفنية، حول مسرحيته الأخيرة "في هَاكَ السَّرْدُوكْ نْرَيّشُو"، وحول آرائه ومنطلقاته الفنية والثقافية والفكرية التقيناه وكان لنا معه هذا الحوار:

■ **مسيرة الامين النهدي المسرحية هي مسيرة تاريخ المسرح التونسي الحديث. كيف يخطها لنا لمين منذ بداياته وحتى الآن؟**

- أنا شخصيا لم أدرس المسرح، لم أدخل المعاهد المختصّة، وليست لي دراسات أكاديمية. أنا انطلقت منذ الطفولة داخل العائلة، عائلتي المتكوّنة من الأب والأم ومن سبعة عشرة أخ وأخت. من المناسبات التي كانت تحييها العائلة، من الحي انطلقت وأنا مولود في "حومة" شعبية بمدينة الكاف بالشمال الغربي للبلاد التونسية، العريقة تاريخيا في المسرح، هذه "الحومة" الشعبية التي لم تكن في حاجة إلى تأطير، لقد كنّا في شهر رمضان المعظم نقوم بعديد الاحتفالات واللقاءات من غناء وأناشيد ومباريات في التمثيل وغيره من التعابير. هذه كانت مناسباتنا، وكنا نلتقي لنتنافس، كنا نرصد جوائز للفائزين والمتميزين، صحيح أنها لم تكن جوائز بالمعنى الحقيقي، ولكنها كانت جوائز معنوية، وكانت تكفي لإعطاء هذه اللقاءات والمباريات رونقها ومعناها.



من هذه الأجواء كانت البدايات.. من هذه الفضاءات انطلق لمين النهدي الطفل وفيه شيء من (المسرح). وتواصل هذا الشعور وهذا الهاجس في المدرسة الابتدائية، بل تأكد، كيف لا وهو شهادة مصدرها "سيدي المعلم" بأن هذا التلميذ طاقة غريبة في التمثيل وفي حياكة الأقاصيص والأكاذيب التي كنت أنسجها،

مبررا عدم قيامي بالواجب المدرسي أو أثناء هروبي وتغيبي عن القسم الذي كان في الغالب من أجل مشاهدة فيلم بالسينما. نعم لقد كنت منذ صغري مولعا بهذا الفن، بهذا العالم السحري. كان هذا هو شغلي الشاغل لذلك كنت كثيرا ما أهرب من "دمارات" القسم -أو هكذا كان يتراءى لي- لمشاهدة الأعمال السينمائية خاصة منها أفلام "شارلي شابلن" "لوريل وهاردي" وغيرهم من الممثلين العالميين الكبار الذين شدوا انتباهي منذ الطفولة سواء من خلال حركاتهم أو قدراتهم الجسدية والتعبيرية التي كانوا يتميزون بها أو من خلال بعض الموضوعات والمواقف التي كنت وأنا الطفل لا أقدر على تحليلها وفك رموزها إنما كنت أحسّها، هذه الأسماء والتجارب كانت قد أثرت فيّ بشكل كبير، خاصّة ما خلفه في ذاكرتي "شارلي شابلن" سواء في أشرطته القصيرة في بداياته أو من خلال أفلامه الطويلة مثل "الدكتاتور" أو "الأزمنة الحديثة" وغيرها من الأفلام التي كانت تعنى بالمجتمع الأمريكي بقدر ما كانت تمسّ بقية المجتمعات الأخرى، لما لهذه الأفلام من عمق ونفاذ في ما كانت تطرحه من رؤى وقيم كونية، وما كانت تعالجه من مشاكل وآفات مجتمعية كالبيروقراطية والطبقية والديكتاتورية .. وخاصة في ما كانت تطرحه من علاقات متصدعة بين المواطن ورجل الأمن. هذه المسحة التي نجدها تسود كل أشرطة "شابلن" وأفلامه تقريبا التي تظهر هذا التصادم مع البوليس. هذا ما كنت أخلص له من نتائج في مرحلتي اللاحقة وأنا أنتقل من الابتدائي إلى مرحلة الثانوية ومرحلة الشباب.

من هذا الموروث، من هذا المخزون الاجتماعي والثقافي والفنيّ كانت انطلاقتي، من رحم هذا الواقع بدأت، لتجدني انضمّ منذ بداية مرحلة الشباب إلى إحدى فرق مسرح الهواة بالكاف، هذه المدينة التي كانت تعجّ بهذه الفرق التمثيلية. هذه الانطلاقة تجسدت مع فرقة السنابل التي كان يديرها المسرحي والفنان القدير محمد بن عثمان ثم من الهواية سرعان ما انتقلت إلى الفرقة المسرحية المتفرغة بالكاف بإدارة الفنان الأستاذ المنصف السويسي، كنت في بداية التحاقي بهذه الفرقة أقوم بأدوار "الكومبارس" إلى أن ظهرت فعليا وكان ذلك بأن قمت بأول أدوار البطولة وذلك في مسرحية "مهاجر بريجبان" وهي مسرحية اسبانية حيث قمت بدور البطولة في هذا العمل وكان مرتبي الشهري ..(يبتسم هنا لمين ويواصل) لم يكن لي مرتب شهري في ذلك الوقت نعم، لم أكن أتقاضى وقتها أي مليم. المهم تعرفت خلال هذه التجربة على الفنانة القديرة الشاملة سعاد محاسن التي أحترمها وتزوجنا وقد أنجبت منها كلاً من محمد علي ووليد. بعد ذلك فكرت في الانتقال إلى تونس.

■ **وانتقلت إلى تونس، حزمت حقيبتك، همومك وأحلامك وانتقلت إلى العاصمة. في هذه الفترة بداية السبعينيات بماذا كان لمين الشاب يحلم؟**

- أحلامي كانت كثيرة، فبعد انضمامي إلى فرقة مدينة تونس وكانت تحت إدارة المسرحي محسن بن عبد الله كان لا بدّ لي من تأسيس فرقة مسرحية تكون فضاء لي ومتنفسا أسكنه ما كان يعتمل فيّ من أفكار وتصوّرات. بالفعل فقد كوّنت فرقة المغرب العربي، كانت كل عناصر المجموعة من الشباب وكنت أنا أكبر هذه العناصر ولم أكن أتعدّى بعد سنّي الرابعة والعشرين. أذكر أنه في أول لقاء لنا في صلب هذه المجموعة كان السؤال الذي يشغلنا هو ما الذي سوف نقدمه إلى المواطن التونسي؟ ما المسرح الذي سوف نجسده؟ ما شكل هذا المسرح؟ هذه كانت انطلاقتنا، أحلامنا كانت كبيرة وطموحاتنا كانت لا حدود لها، طموحاتنا في أن يكون لنا موقع داخل الساحة المسرحية التونسية، وأحلامنا كانت في أن نقدم مسرحا يعكس آلامنا وأفراحنا. لم يكن هذا بالشيء الهين أو البسيط فالساحة في تلك الفترة كانت تعجّ كما تعلم بعديد الفرق والتجارب المسرحية نذكر فرقة الكاف، فرقة قفصة، مجموعة المسرح الجديد .. وغيرها من التجارب إضافة إلى خمسة وأربعين مجموعة لفرق مسرح الهواة وكانت هذه المجموعات متميزة في أغلبها، فقد كانت هناك حركية كبيرة للمسرح التونسي، حركية مزدهرة بأتم معنى الكلمة وصل فيها المسرح إلى السجون، وظهرت مسرحيات شارك فيها سجناء أذكر منها مسرحية "الرجوع لله" كذلك كانت هناك المباريات المدرسية للمسرح وأسبوع المسرح التونسي إلى جانب الأيام الثقافية التي كانت تقام داخل ولايات الجمهورية وفي الأعماق .. أمام هذا الزخم والتنوع، أمام كل هذا الفسيفساء الذي كان يشكل المشهد المسرحي التونسي أتت تجربتنا وكان لا بدّ لهذه النوعية من المسرح من الظهور والتواجد.

■ **هل كانّ تكوينكم لفرقة المغرب العربي مراكمة لهذه التجارب أم كان إغناء وإضافة لا بدّ منها للمشهد المسرحي التونسي؟**

- ربّما كلّ هذا، أو هكذا كنّا نعتقد على الأقلّ، قد تكون إضافة وقد تكون إغناء

منذ صغري كنت مولعاً بمشاهدة الأعمال السينمائية

المهم أنّ هاجسنا كان أن نقدم مسرحا طليقا، مسرحا لا حدود له، مسرحا قادرا على أن يحوي كل هذه الطاقات المتدفقة التي كانت تسكن ذواتا شابة جمعها حبها للحياة ولتونس ولهذا الفن. قد نسمي هذا مراكمة؟ ليكن، المهم أن هذه المسيرة كانت منفتحة كانت تواقة هكذا أردناها أن تكون، مسرحا بدون حواجز. بقطع النظر عما قدمه وعما اقترحه المسرحي الكبير "برتولد بريخت" فمسرحنا قد يكون مسرح العائلة ! هكذا أستطيع أن أسميه. فمسرحية "الكريطَة" أو مسرحية "فِرْ فِر" تدخل في هذا النمط، وهو مسرح اللّمة كذلك مسرحية "في بلاد الهاو هاو" وهي أول مسرحية تنتجها المجموعة وقد وقع رفضها من طرف لجنة التأشيرة بعد عرضها يوم ٥ آب. نعم لقد رفض أول عمل لنا وكان يتحدث عن إشكالية العلاقة بين المواطن والبوليس. بعد ذلك قدّمت الفرقة مسرحية "فِرْ فِرْ" وهي من تأليفي وإخراجي وتتحدّث عن مشكلة الهجرة وبصعوبات أنتجنا هذا العمل. ثلاثية هذه التجربة كانت مع مسرحية "الكرّيطَة".

■ ومن هنا كان المنعرج أو لنقل البداية الحقيقية للمين النهدي.

- بالفعل أنجزنا هذه المسرحية أواخر سنة ١٩٧٤ وكانت من تأليفي ومن إخراج الفاضل الجزيري والفاضل الجعايبي. نعم نستطيع اعتبار أن البداية الحقيقية لي انطلقت مع هذا العمل فقد لاقت المسرحية نجاحا منقطع النظير فكانت المسرحية الحدث في تلك الحقبة وقمنا بعرضها قرابة الثلاثمائة مرّة طيلة ٤ أو ٥ سنوات متتالية. كما سافرنا بها إلى القطر الجزائري الشقيق. كان ذلك بمبادرة من صديقي فقيد المسرح الجزائري عبد القادر علّولة مدير مسرح وهران آن ذاك، فقد قدّمنا هذه المسرحية ٢٤ عرضا في مختلف ولايات الجزائر، وقد ترك العمل انطباعا لدى المتفرج لا زلت إلى الآن أتلمس تأثيراته.

■ بعد هذا التألق وعند عودتك من القطر الجزائري كانت في انتظارك مفاجأة؟

- بعد تقديمنا لمسرحية "الكَرِّيطَة" ومسرحية "فِرْ فِرْ" وبعد كل هذه النجاحات، وبعد عودتي مباشرة أعلمني المشرفون على فرقة مدينة تونس للتمثيل بأنهم قد قاموا بالاستغناء عن خدماتي هكذا.. ! قالوا أن وضعيتي متداخلة بين الهواية والاحتراف! هم قالوا هذا .. "شَدِّيتْ الصَّحِيِّحْ" مع فرقة المغرب العربي وواصلنا أعمالنا حيث قمت بتقديم إنتاجات أخرى مثل "أهل الهوى" و"الناقوس" نص الفنان محمد الفريقي كذلك مسرحية "القافزون" وهي من إخراجي ومن تأليف الفنان الكبير الرسام والمسرحي الحبيب شبيل (ربي يشفيه) ومسرحية "المُسْتَلْبس" وكان شاركني فيها الفنان القدير المرحوم نور الدين بن عزيزة. تواصلت المسيرة بعد ذلك إلى أن التقيت ثانيا للتعامل مع الفاضلين الجزيري والجعايبي وكانت هذه المرة في إطار أعمال مجموعة المسرح الجديد، وكانت مسرحية "عَرَبْ".

■ سنأتي إلى هذه المسرحية، لكنك الآن وربما منذ مسرحية "المكّي وزكية" نجدك تتربع على المسرح ليس الكوميدي فحسب إنما على خشبة المسرح عامة كأحد أبرز وجوه وعلامات هذا الفن في بلادنا. ماذا يعني لك هذا النجاح وهل حقق لمين النهدي أخيرا ما حلم بتحقيقه يوما ما؟

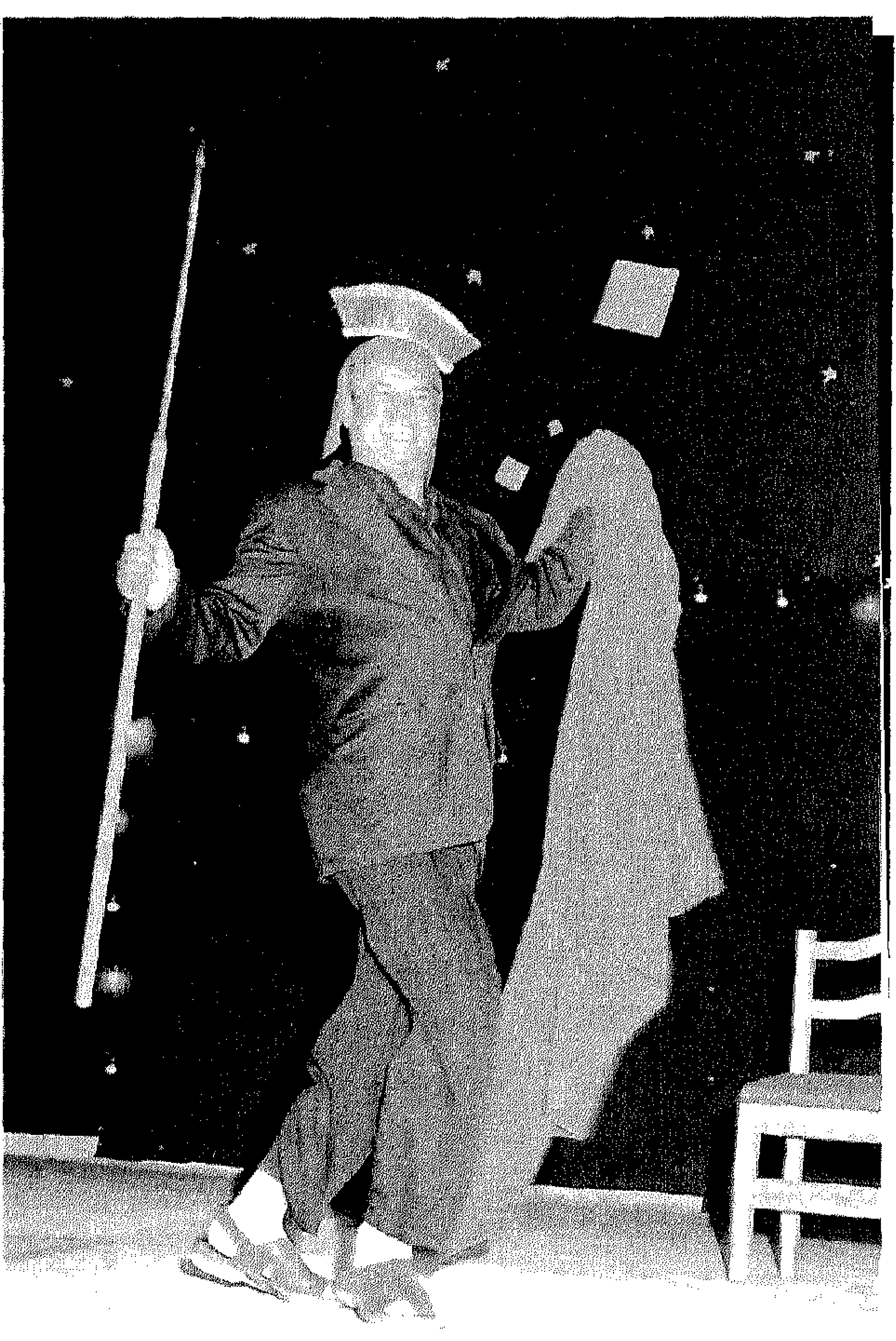
عاهدت نفسي أن أكون صادقاً في ما اقدم وأن أواكب مشاغل عصري ومجتمعي

- هذا لم يأتِ من فراغ، كما أنه لم يكن بالمصادفة اطلاقا، العمل نعم العمل والمثابرة أوصلاني إلى ما أنا فيه. طبعا ربما أعطاني الله موهبة أكبر بقليل من غيري، يمكن أنه أعطاني معرفة بالمهنة بحكم التجارب التي قمت بها، بحكم تجاربي الطويلة نسبيا وبحكم تعدد وتنوع هذه الأعمال. ربما كذلك لكثرة سفري واطلاعي على عديد الأعمال المسرحية الأوروبية خاصة الألمانية والفرنسية ومواكبتي لما يقدم من تجارب .. رهاناتي في أن أكون ملما بكلّ ما هو جديد في هذا الفن .. معاهدتي لنفسي بأن أكون صادقا في ما أقدم وأن أواكب مشاغل عصري ومجتمعي، نعم لهذه الأسباب وربما لغيرها ها أنا ذا بدأت ألامس حلمي، بعد هذه السنين الطويلة من العمل والمعاناة والصّبر.. أنا لا ستائر في مسرحي، لا ديكورات ولا مشاجب أعلق عليها هناتي أو ضعفي، فقط هو جسدي أقدمه هنا على الركح كما هو بلا تخفّ ولا مواراة. هذه ليست مسألة بسيطة ولا هي بالهينة. هذا ما أرتكز عليه في عملي، ما أحاول أن أجسده في كلّ تجاربي المسرحية خاصة.

■ مسرح "ألوان مانْشُو" مسرح الممثل الواحد نمط مسرحي ساد الساحة المسرحية لبلادنا طيلة العشرية الأخيرة، تجارب كثيرة ظهرت لأسماء مسرحية عديدة: ناجية الورغي، كمال التواتي، محمد ادريس، رؤوف بن يغلان وغيرها كثير. كيف تنظرون إلى هذه المسألة؟

- مسرح "ألوان مانْشُو" كما تعلم هو مسرح قائم بذاته، وهو ليس بالجديد، لا ننسى تجارب "غو غول" و"انطوان تشيكوف" نذكر مسرحية "يوميات مجنون" ومسرحية "مضار التبغ" مثلا، حتى في تونس فقد ظهر هذا النمط المسرحي مع المرحوم عبد الرزاق الزعزاع في مسرحية "يوميات مجنون" "لغو غول". بداية السبعينيات، وهي مسرحية أعتقد أنها أثرت فيّ بشكل كبير خاصة

القدرات الهائلة للممثل وهو نمط مسرحي سكن في مخيلتي منذ ذاك التاريخ، وبقي راسخا في ذاكرتي لما له من امكانات عريضة لا حدود لها. بعد عشر سنوات كتبت مسرحيتي الأولى من نمط "ألوان مانشو" وكانت تحت عنوان "حكم بالإعدام" كان ذلك سنة ١٩٨٠ ولكن هذه المسرحية رفضت ولم يؤشر نصها المسرحي من طرف لجنة الرقابة عن النصوص، هذا بطبيعة الحال في العهد السابق أما الآن فقد أزيح عنّا هذا الكابوس ولم يعد للجنة تأشيرة النصوص أي وجود، وعليّ أن أذكره لأنه ما كان يسلط علينا من هذه الرقابة شيء يشبه الخرافة. ثم ظهرت تجارب عديدة في هذا المجال، كما سبق وذكرت ولكن نسبة نجاحاتها فهي بطبيعتها متفاوتة.. وتبقى المسألة في النهاية مسألة اختيارات وأنا مازلت مراهنا على هذا النمط على الأقل في هذه المرحلة.



■ كثر الجدل والحديث حول القدرات الفنية والمهنية الحقيقية للمين النهدي كممثل طيلة فترات كبيرة، إلى حدّ ذهاب بعضهم في تسميته لك بأنك مجرد ممثل ليس إلا وبأنك لا تعدو أن تكون سوى فكاهي أو مجرد منشط فرجوي على الركح لا غير.

– أنا أحترم هذه الآراء فأنا في نهاية الأمر بل وفي بدايته ديمقراطي والناس في تسميتهم لي وفي تصنيفهم لقدراتي هم أحرار، المهم بالنسبة لي هو نجاح لمين النهدي والتصاقي بالجمهور الذي يأتي لمشاهدة أعمالي، وهم كما ترى بالآلاف. هذا شيء مهم، كما أنني لست مخولا لتقييم تجربتي الذاتية، أنا أترك هذا للنقاد والصحافيين. ولكن مع ذلك فأنا ممثل متحصل على جوائز عدّة كما تعلم وعلى جائزة دولية كبرى كأحسن ممثل متميز في مهرجان قرطاج الدولي. إضافة إلى أن هناك من يقول العكس. فمن كان يقول أن لمين النهدي بعد مسرحية "الكريطة" لم يعد لديه ما يضيف، ومن كان يقول أنه بعد "عرب" انتهى لمين ولم يعد لديه ما يضيف، ومن كان يقول أن لمين لم يعد لديه ما يقدمه بعد "المكي وزكية" ولكن لمين النهدي بعد "في هاك السردوك نريشو" فاجأهم وقالوا أثبت لمين النهدي أنه قيمة فنية ثابتة لا نقاش فيها.

■ تجربتك مع مجموعة المسرح الجديد تحديدا مع الفاضل الجعايبي في مسرحية "عرب" كانت منعرجا حاسما للمين. ماذا أضافت لك هذه التجربة وكيف تقيمونها؟

– نعم هي تجربة مهمة كما ذكرت، أنا تعاملت مع الفاضل الجعايبي سابقا في الكاف في مسرحية "مواقف صامتة" ثم التقيت معه لاحقا في مسرحية "عرب" وأنا أحب العمل معه كما يحبذ هو العمل معي. الفاضل كان يعي أنني قادر على تقديم ما عندي لهذا العمل. فعندما اقترح علي الجعايبي الفكرة وقال لي: "يا لمين هذا الدور مخالف لتجاريك الفارطة وأنه دور تراجيدي وليس له أي علاقة بالكوميديا". وجد مني كل القبول وكل الترحاب والتفاهم. صدقني أنه عندما أخذت دوري في هذا العمل وشرعت في التعامل معه. في أسبوع واحد استطعت فك رموزه وملامحه واللعب به. صحيح أنها كانت شخصية جديدة بالنسبة لي، دور جديد، فهي شخصية مركّبة إضافة إلى أنها شخصية تراجيدية بحتة عندما انطلقنا في "البروفات" مع كامل عناصر الفريق فاضل الجزيري، الجعايبي، جليلة بكار، فتحي الهداوي، زهيرة بن عمار، فاطمة بن سعيدان أبهروا جميعا بهذه التجربة وما قدّمته في مسرحية "عرب" قالوا "لمين النهدي فاجأنا في ها "الشّيَّة" الجديدة في ها "الريجيستر" الجديد، بقوة ومقدرة غريبة في التعامل مع هذه الشخصية وهذا الدور التراجيدي. هذه وقائع، وهي وقائع ثابتة. نعم لقد استفدت من هذه التجربة كما أضفت لها. وأنا أعتبرها تجربة متميزة في رصيدي المسرحي وتجربة مغايرة، ولكنني أقولها وبكل صدق

بأنني أميل أكثر إلى الكوميديا، لأن الكوميديا على ما أعتقد تصل إلى عقول الناس وإلى قلوبهم أصدق.

■ المسرح الشعبي أو المسرح الجماهيري، مسرح القاعدة العريضة وشباك التذاكر اندثر وغاب الجمهور عن المسرح. تآكلت تجربة فرقة مسرح الجنوب بقفصة.. هجر الجمهور عبد القادر مقداد. كما تراجعت شعبية مسرح الأرض، كما ترهّلت تجربة فرقة مدينة تونس.. حتى المجموعات التحديثية في المسرح التونسي كالمسرح الجديد ثم فاميليا وفو والتياترو.. لم تعد لهذه المجموعات بريقها وسحرها وبقت تحوم داخل دائرة مفرغة لم تستطع الخروج منها. وقد بدأت تخسر حتى (النخب والمثقفون) التي راهنت عليهم، مثلما راهنوا عليها المين، هل قيّمت هذه التجارب المسرحية، أسباب صعودها وانكسارها؟ بعبارة أدقّ وأكثر تحديدا لو أسألك عن المشهد العام للمسرح التونسي- كيف تتراءى لك صورته؟

– الصورة قاتمة، والمسرح التونسي في تقهقر. هذه حقائق والمسألة لم تكن وليدة الحاضر والأسباب عديدة ومتداخلة. أنا شخصيا كنت قد أخذت موقفا منذ أكثر من خمس عشرة سنة من بعض هذه التجارب. فالمسرح الجديد مثلا من خلال مختلف أعماله الأخيرة، كما قلت بقي يدور حول نفسه، نفس الموضوعات الضيقة والفئوية، نفس التقنيات، نفس الأجواء. قد تكون مسرحية "عرب" آخر إنتاجاته، ما جاء بعد ذلك لا يعدو أن يكون إجترارا وإعادة إنتاج لما قدمته هذه المجموعة. بالنسبة لبقية الفرق والتجارب وأنا هنا أريد أن أفتح قوسا لأصرّح بأن ما أضرّ بالمسرح التونسي، ما ساهم بشكل كبير في الضرر به، هو الدعم..

■ الدعم! كيف ترى ذلك؟! لا أظنّك تدعو إلى ضرورة الكفّ عن دعم الفرق والمجموعات المسرحية التونسية؟

– بالتأكيد أنا لست ضدّ الدعم، بالعكس، لكن هذا الدعم بهذا الشكل! أعتقد أنه يقلل من المجهود، من العطاء، أنا لا أتصور أن المسرح يمكن أن يكون "وظيفة" أو يمكن أن يكون له مقابل، المسرح في تصوري، أهل المسرح لا يمكن لهم الاتكاء في انتاجاتهم على الدعم، الدعم ليس غاية في حدّ ذاته، أما أن يصبح الدعم هو الهدف فهنا تكمن المصيبة. المسرحي عليه الانتباه إلى هذه المسألة. فالمسرح في أساسه وقبل كل شيء ابداع على الركح ومتفرج. هذه هي المسألة. تصور أنه منذ الثمانينيات، منذ ظهور هذا الدعم والمسرح بدأ يتقهقر. هذا شيء غريب! في ما قبل لم يكن هنالك دعم، كان هنالك مسرح وكانت هناك انتاجات مسرحية ومجموعات قدمت أعمالا مسرحية كثيرة في هذا المجال، أعمال انتجت بصدق وبمعاناة حقيقية ثم أن المسرحيين كانوا يتكلمون بجرأة. الآن وكأنّ العباد أصبحوا "خُوذ عظَيِّمْ وَاسْكُتْ". أنا لا أنكر أنّ الساحة المسرحية التونسية مليئة بالطاقات الإبداعية، هنالك نوايا طيبة محاولات لا بأس بها هنا وهناك. ولكن هناك مشكلة، نعم مشكلة حقيقية، قد يكون الدعم محدّداً في هذا، قد يكون التعامل بسهولة مع المسرح واستسهال الخشبة.. هنالك تعب، تعب فكري وتعب بدني، هناك تيه، ضياع، هناك دوران في نفس الحلقة !!!

المسرح التونسي في تراجع لأسباب عديدة ومتداخلة ويدور حول نفسه

■ مسرحيتك الأخيرة "في هاك السردوك نريشو" يحيل عنوانها على القيام بفعل معاد، غير مكتمل ولا منته، بالرغم من بساطة هذا الفعل. فعملية "تريش سردوك" في حقيقة الأمر لا تتطلب سنوات ودهور !! ومع ذلك - وهنا المفارقة لا زلنا بعد "في هاك السردوك نريشو" وهذه حقيقتنا المرّة نحن العرب. فمشاغلنا ما زالت كما هي لم تتغير، ومشاكلنا كما هي ما زالت جاثمة، مجتمعاتنا لم تحسم بعد أياً من خياراتها الحقيقية. فما زلنا كما كنّا نناقش مسألة الحرية وما زلنا نخشى من الديمقراطية ونتساءل ببلاهة في ما بيننا هل نحن بحق في حاجة إلى هذه الديمقراطية التي هي ليست منا؟ ما زلنا ننظر للمحسوبية "والكتاف" حتى مسألة المساواة لم تحسم بعد طالما نحن لا نزال نجد من يعتبر أن مكان المرأة هو البيت وأن التقدم والحداثة وبال على المجتمعات !! لذلك لا نزال "في هاك السردوك نريشو" إنها صيحة فزع هي ليست كوميديا ساخرة وليست بكوميديا سوداء ولا هي بكوميديا، أصلا إنها مأساتنا.. مأساتنا في أننا لم ننته بعد من الحسم في كلّ هذه المسائل والمظاهر المتخلفة والتقدم. فهل هذا قدرنا؟ هل هذا قدرنا نحن العرب؟

– قد تكون هذه مصيبتنا، فحتى عنوان هذه المسرحية لم أضعه إلاّ بعد كتابة هذا العمل وبعد ستة أشهر من التمارين. صدقني لم أجد عنوانا مجسدا لهذه المعضلة وأكثر تعبيرا من "في هاك السردوك نريشو" لأن "ها السردوك هذا يا إلي كل مرة نقولوا أحنا باش نريشوه، ما يتريّش وتبقى المعبوكة هي هي". انظر ماذا يحدث الآن في العالم حالة اللاتوازن "العالم الكل على كف عفريت" سطوة العولمة، هذه البربرية السائدة، دمارات هنا وهناك اختلالات في جميع الميادين، انهيارات في الثوابت والقيم.. انظر إلى

وضعنا نحن العرب!! تفرقة وتشرذم وصراعات، فقر وأميّة وتخلف.. كلّها مظاهر "ما تريشتش" حتى القضية الفلسطينية، أين وصلت. أين وصلت الانتفاضة؟؟ نعم كل هذه المسائل لم تحل، بالعكس، انظر إلى مشاكلنا التي نحكي عنها، حرية التعبير التي بقيت شعارات مكتوبة على اللافتات، وشعارات مكتوبة على أبواب الموظفين. هناك عقلية متخلفة أنا أتحدث هنا على العقلية... هناك دخلاء نعم وهؤلاء يتحملون مسؤولية ما يحدث. خياراتنا العليا صائبة في هذه المسألة، نحن ليست لنا عصا سحرية نحل بها كل هذه المسائل، البيروقراطية أو المحسوبية... القضاء على هذه المظاهر موكولة لنا جميعا، لا بدّ من تضافر كل الجهود. وهذه المسائل لا تحلّ بعمل مسرحي. "البرازيت" مسؤوليتنا جميعا والتصدي له خيار لا بدّ منه لنا جميعا. تصور أن بعد مشاهدة لجنة التوجيه المسرحي لهذا العمل يوم ٢٨ حزيران في المركز الثقافي الدولي بالحمامات، وبعد تصفيق اللجنة على العرض وتثمينها له، بعد أسبوع من تقديم هذه المسرحية لاحقتني اللجنة في عدة مناسبات وأصبحت مهددا من طرف هذه اللجنة ومن ملاحقتها لي في كل عرض. وبالفعل فقد "ريشت لي" هذه اللجنة من العرض البعض من الأشياء "في عوض نريشو المشاكل إلى أنا نحكي عليها في ها المسرحية، جات هاذي اللجنة وريشت من ها العمل" !!

■ في مسرحيتك الأخيرة حضور للقضية الفلسطينية. وقد جاء طرح هذه القضية في شكل إشارات جاءت متداخلة وبشكل مدروس ومعبّر مع جنازة مرّت متزامنة مع مسيرة مساندة للإنتفاضة الفلسطينية. بحيث كنا نسمع في نفس الوقت شعارات "فلسطين عربية" مع ترنيمات "رحمان يا رحمان" الجنائزية جسدت هذه السيريالية التعبيرية كذلك، متزامنة مع حضور موكب الوزير وحلول الطوفان في المنطقة. هل بحجم هذه الفجيعة يتراءى لك مستقبل القضية الفلسطينية؟

- نعم هذا بالضبط ما أردنا تجسيده على الركح وإيصاله للمتفرج. وأنا أعتقد أننا نجحنا في ذلك. أما تواجد القضية الفلسطينية وحضورها في هذا العمل فلأنها تسري في عروقنا خاصة في هذه الظروف وهي إشارة لهذا الجرح العربي الذي نعانيه، هذا الجرح الذي ينخر كياننا فرادى وجماعات وشعوبا. إنه الجرح الذي لم يندمل بعد بل بالعكس..

■ ولكن هذا لم يظهر في عملكم يا لمين وبقي...

- طبعا هذا تميّع بزيارة وتواجد سيادة الوزير... المسؤول "الفيتوري" رأينا أن كل فئات المجتمع كيف كانت متحمّسة للانتفاضة وللقضية فقط "سي الفيتوري" وحده لم يكن متحمّسا لهذا الحدث وبقي ينتظر في زيارة سيادة الوزير!!

■ هذه الأسماء لمين، ماذا تعني لك بكل اختزال؟

- المنصف السويسي
أستاذ مسرحي ممتاز
- الفاضل الجعايبي
مخرج كبير في السنّ وفي القيمة
- الفاضل الجزيري
هو مجنون المسرح التونسي
- توفيق الجبالي
أنا لا أعرفه
- الشاعر الصغير أولاد أحمد
هو موجود في مسرحيتي وأنا أعتبره من خيرة الشعراء في بلدنا العربي
- المنصف المزغني
شاعر صفاقسي كبير
- هل أنشر هذا؟
نعم بطبيعة الحال
- الصحافة التونسية
"تاخذ وتعطي" وتأخذ أكثر ممّا تعطي
- المثقف التونسي
يحضر ويغيب. كيف يحب يحضر ما يحضرش. وكيف ما يحضرش يحضر.
- المعارضة التونسية (الأحزاب)
لي مدّة لم أسمع بها وبأنشطتها
- هل هذه مشكلتها
نعم، أذكر لي حزبا معارضا واحدا له برنامج ثقافي واضح
- المعهد العالي للفنون الدرامية
"ماهوش مقصر" مع الأسف كل متخرجيه تأكلهم المسلسلات الرديئة في التلفزة
- اتحاد الكتاب التونسيين
دوره كبير ويلزمه كثير من الدعم "ربي يعاونو"
- الفيسك (أي الضرائب)
عافانا وعافاكم الله
- ١١ سبتمبر
هو حدث مؤلم ومنعرج تاريخي مخيف.
- الأمم المتحدة
أين الأمم المتحدة، لقد أكلها الأمريكان.
- جامعة الدول العربية
(يبتسم هنا لمين)
- القدس
سنرجع يوما ..لا بدّ أننا راجعون.

■ بم تودّ أن تختم هذا اللقاء؟

- أنا سعيد جدا بنجاح هذه المسرحية، لقد كنت متخوفا بشكل لا تتصور من نجاحها، هذا في حقيقة الأمر شعور ملازم لي في كل مراحل إنتاج أعمالي. أنا فخور بحب الناس لي وبهذا النجاح الذي أراه في عيون آلاف المتفرجين. أتمنى أن تروّج وتوزّع مسرحيتي "في هاك السردوك نريشو" وتشاهد في العالم العربي لأنه كما تعلم، عدا بعض المهرجانات المختصة وبعض اللقاءات التي تقام هنا وهناك، فإن المسرح التونسي لا يزال مجهولا في أكثر البلاد العربية.

سرقة التاريخ في رواية حسن مُطلك

هدية حسين

في التوطئة التي كتبها حسن مطلك لروايته «قوة الضحك في أورا» التي صدرت في العام ٢٠٠٣ عن دار «الدون كيشوت» بدمشق يقول الكاتب «أورا هي كل مكان لم أره، تاريخ مفتعل، بل رقصة ألم تأخذ شكل القبر، لأن المعادل الكلي لما قلت وهو الموت المخيف ومحاولة الهرب إلى مكان بلا ذكريات .. وليس أورا إلاّ ذكريات جارحة كبرت فتحولت إلى كوابيس».

هكذا يدخلنا الكاتب قبل الدخول إلى الأحداث إلى ذكرياته الجارحة في رواية لم تر النور إلاّ بعد موته (أعدمه النظام العراقي السابق في الثمانينيات) .. ومحاولة الهرب التي نتتبعها في هذه الرواية ما هي إلاّ نبوءة الكاتب نفسه مما سيحدث داخل الوطن ممثلاً بـ (أورا) تلك القرية المعزولة التي تنام على كنوز كثيرة ستكون مدعاة للطامعين، إذ ما إن يهم أحدهم ببناء كوخ على أرضها حتى يجد أثناء الحفر عظاماً بشرية وجراراً ورماحاً وقرون وعول .. إنها مكان للموت وللحب في الوقت نفسه .. قرية تعوم على مملكة بائدة، ويحدث أن يرى أحدهم بعين خياله «سنحاريب وهو يشرب نخب النصر متحصناً ضد الزكام بفراء السباع بينما رؤوس العيلاميين تتدلى».

ويقول الكاتب أيضاً في التوطئة «هناك ذكرى بعيدة منذ كنت طالباً في الصف الثاني الابتدائي، شاهدت رجلاً وجد صندوقاً مرمرياً وباعه بأربعة دنانير إلى رجل انكليزي .. آنذاك تعذبت وما زلت أتعذب» .. تلك الذكرى يستلها حسن مطلك من ذاكرته ليبني عليها ركائز روايته .. وكأن (ديّام) الشخصية الرئيسة في العمل هو ذاته حسن مطلك، ديّام الذي يجلس كل يوم على سطح المعبد الآشوري ليراقب النهر الملتف حول أشجار الصفصاف ومن خلال تلك الجلسات تبدأ أحداث الرواية، ففي أحد الأيام يرى حشداً من رجال القرية (أورا) بينهم أبوه يتجهون صعوداً صوب مركز الخرائب الأثرية تلبية لدعوة (أوليفر) الموظف الانكليزي الذي يعمل في المنطقة .. يمضي ديّام مع الحشد لرؤية ذلك الرجل ذي العينين الزرقاوين الذي يعتمر قبعة ويتحدث بلغة عربية ركيكة .. وهناك، حين يصل الحشد يوبخهم الانكليزي على ما وجده من قذارة حول (دكة العرش) فتحدث مشادة كلامية بينهم وبين أوليفر الذي يتهم القرويين بأنهم جهلة لا يعرفون قيمة هذا المكان، هو ذاته - أوليفر - الذي سيسرق الثور الحجري بمساعدة الحداد أدهم - عم ديّام - وأبنائه بعد أن أغراهم بالنقود، وهو نفسه الذي سيسعى لاستكمال سرقاته بالبحث عن المكتبة الآشورية المطمورة تحت الأرض منذ آلاف السنين.

الطفل ديّام ليس معنياً بالمشاجرة المثيرة التي حدثت بين الرجال ومستر أوليفر قدر ما كان مندهشاً بشكل الرجل القادم من بلاد الضباب الذي كان يشبه جذور الجزر بعينين زرقاوين صافيتين وقبعة ذات حافات عريضة لينة، حتى أن الصغير لم يكن يشعر بالخوف الذي طال بعض الرجال من غضب أوليفر المنصب عليهم، بل كان كلما التقى بعينيه يبتسم دون أدنى شعور بالرهبة.

ذلك المشهد سيظل مطبوعاً في ذاكرة الصغير كما حكايات جدته التي تختزن تاريخ (أورا) وأورا هي تاريخ الأجداد وأرواحهم والحياة المستمرة لديّام .. ما يخيف ديّام هو ما يحدث لقريته بفعل الطبيعة عندما تتعرض للفيضان، وهذا ما وقع حين تعرضت إلى



الانجراف بفعل أكبر فيضان أخذ الكثير من ملامحها وناسها ومعابدها الآشورية .. إنه خوف يتملك الصغير من زوال وجوده في هذا العالم، في حين نجد الخوف عند أوليفر مرتبطاً بمهنته، أي أنه خوف مهني يعرقل أو يوقف مشروعه بالبحث عن الآثار.

❖❖❖

حين داهم الفيضان قرية أورا انتزعت الأعمدة واستسلمت الأشياء لقدرها .. هل هي مخيلة الطفولة التي لا تحدها حدود؟ أم أن ما أحس به ديّام - أو المؤلف - هو جزء من الحقيقية المطلقة التي ترسم خطواتنا في المجهول؟ ها هي يد خفية غير مرئية تحمل ديّام وتمنحه مكاناً فوق سطح المعبد - أثناء الفيضان - ومن هناك، في المكان العالي حيث تنفرش أورا أمام عينيه يتجسد المشهد .. ثمة جماجم تتدحرج وعظام آدمية في الطرقات وخيالات تجر الصبي إلى مشهد رآه قبل أن يولد حيث وصايا الجد الأكبر (دلهوث) .. تلك الوصايا التي تناقلتها الأجيال وحملها الأحفاد على كاهلهم حتى أبد الآبدين والتي تتخلص في عبارة قالها الجد (إن الانسان يكون انساناً عندما يخطئ أما الذي لا يخطئ من البشر فكيف له أن يكون انساناً ويصعد إلى مرتبة الملائكة؟)ص٣٦

منذ ذلك الوقت الغارق في القدم صار الخطأ هو المبدأ الذي يحكم في هذه البقعة من الأرض برغم أن القرية دُمرت مرات ومرات ثم قامت من ركام حطامها لتولد من جديد، لذلك كله صار ابنها ديّام خشن الطباع حاد السلوك سريع الغضب.

❖❖❖

أخذ الفيضان بهياجه ما أخذ، الناس والحيوانات والأشجار .. مات جد ديّام أمام عينيه، مشهد يُضاف إلى ما اختزنته الذاكرة ويحفر له مكاناً عميقاً فيها، أخذ الفيضان الجد بينما كانت أصابعه العشر متوترة، وحرص ديّام أن يُلم بآخر وميض له، ثم

انكشفت عظام الأجداد وظهرت قطع الفخار المدفونة في الأرض منذ آلاف السنين، بل إنه - الفيضان - بلغ حافة السماء، وامتدت رحلة الجوع بعد الفيضان عشر سنوات.

❖❖❖

يلخص الكاتب حسن مطلك تاريخ العراق بتلك القرية الغافية على النهر والتي لا ترى من فصول السنة إلا فصلين، صيفاً حاراً جداً وشتاء بارداً جداً، ولذلك يشخص على لسان أوليفر طباع الناس حسب هذين الفصلين حين يقول عن أهل أورا «أنتم طيبون متسامحون، قساة غلاظ في آن واحد» ص٣٠

حتى الأم تفهم الأمر على النحو نفسه حين تقص على مسامع ابنها ديّام عشرات المرات الحكاية ذاتها «إننا أبناء دلهوث، فأنت ترى فينا الطيب والفاسد، ذلك الذي يجمع النقيضين في عقله» ص٢٨.. لكن الأم - يقول ديّام - (ذهبت بلا أية فكرة عن الشر، ولذلك لم تكن من الممثلين لسلالة دلهوث وفق مقاييس جدتي، فدلهوث علّم أبناءه الشر قبل الخير لكي يتجنبوه قبل أن يفعلوا الخير، لأن الشر أقوى تأثيراً، ولذلك فان مجرد إبعاده و إزالته هو من عمل الخير) ص٤٤

❖❖❖

هل تتوقف أحزان أورا عند انتهاء الفيضان؟.. إن التاريخ يقول بأن الطاعون اجتاح القرية ليحصد الكثير من الأرواح ويأخذ أيضاً إخوة ديّام السبعة وعدداً كبيراً من أهالي القرية.

❖❖❖

يمسك الكاتب حسن مطلك بتفاصيل المكان وناسه، يجسده لنا بعيني ديّام فيموج بانكساراته و تعرجاته ودغله المتوحش وصياديه ومغازلات الصبيان للبنات والسباحة المشتركة في النهر، وتلك الخلوات السرية لهم بين الدغل الكثيف واكتشاف الذكورة والأنوثة، والفضائح التي تحدث من حين لآخر، واختزان الذكريات والأماني والحماقات والظمأ الدائم للحب الذي يزوغ لحظة الإمساك به، والحبيب الذي يعد بالسعادة بعد فوات الأوان والليل الذي يمور بأخبار الأرواح والحيوانات الغريبة والجثث الغريقة أيام الفيضان.. ثم من كل ذلك يصنع المؤلف قانون أورا (لكي تكون رجلاً عليك أن تسعى إلى تصغير رجولة الآخرين لتكون الرجل الوحيد فتصبح وحيداً في المجابهة، لأنهم سيسعون لتصغير رجولتك).

بث حسن مطلك آراءه بين ما وراء السطور، لم يجهر بها فالسياف يكمن خلف الباب بانتظار زلة لسان أو زلة قدم.. قال بعض ما يريد لأن كل ما يريد توارى تحت جلده «من أين لك البذرة التي تتحدث عن الخير.. ستكون واحداً منا بعد أن ترى التماع السكين في الظلام.. بطرق أخرى للتهديد كالورقة المثقوبة بمسدس، كالظلال اللصية الساقطة على الستارة آخر الليل، أو شكل المسدس أو هوس التحري في الطعام بحثاً عن المدسوسات.. أنواع السيانيد والزرنيخ والأشاب المحضر محلياً.. وتمثيل المؤامرة كالتشاور بين اثنين تشير أصابعهما إليك.. منذ أيام أفردت أصابعي أمام وجهي لأتبين ما إذا كنت على قيد الحياة حتى الآن ودفعت نفسي مجبراً إلى كتابة مواعيد انصراف الرعاية ومواعيد رجوعهم وساعة سوق الأبقار إلى منصة إعدام القصاب و.. اعتبرت نفسي ميتاً ينبض».

❖❖❖

نهار أورا مثل ليلها، وثمة أحداث كثيرة تخترق وجه سكونها فتغير نمط أيامها وسلوك أهلها.. العم أدهم يترك مهنة الحدادة إثر تعرضه لحادث مؤلم فيتحول إلى الشعوذة ويمارس طقوس السحر، ولأن ذلك التحول يكسر نفسية ولديه (ياسين ومطلك) ويجلب لهما العار فانهما يتحولان من تسلطهما على الحيوانات إلى إذلال أبيهما بشتى الطرق، ثم يساعدان أوليفر في سرقة آثار أورا، أما آدم (أبو ديّام) الذي تصدمه مشاهدته أولاد أخيه في تلك السرقة فيقرر ترك العمل في الآثار مع اوليفر.. ولأنه لا قدرة له على مقاومتهم فانه يعتكف في بيته ويقوم على رعاية ثوره الحي كبديل عن الثور المرمري المسروق.. ويتحول حب الابنة «تفاحة» لأبيها إلى البحث عن رجل كبير القيمة وقوي الشكل لها تعويضاً عن الأب الذي امتهن السحر، وربما للرجل الذي تزوجته وهي صغيرة بالاكراه ثم انتهى على يديها إلى تقطيع جسده بالفأس.

أما ديّام الذي أحب ابنة عمه سارة فلعله يبحث من خلال ذلك الحب عن علاقة خارجة عن نطاق المألوف من العلاقات وخارج اليومي الرتيب «أحاول أن أفهم سر هذا التعلق بها.. إننا أنا وهي، ديّام وسارة، لا نريد إذلال بعضنا بعض.. لا نريد جرح بعضنا بعض.. لا نريد تخليص بعضنا من بعض. لا نريد غير المزيد من العاطفة.. إننا نؤجل دائماً لحظة القتل، نطهّر بعضنا باللمس، .. إننا نصر على أن نكون في حضور دائم بلا عذاب معروف ولا عُقد ممكنة ولا أمل معذب، نتناول بعضنا ببساطة كما نتناول هواء التنفس ودون أن يحاول أحدنا سرقة الآخر.. نترك الوقت يمضي وأيدينا متشابكة كجذور العشب المعطّر، وعيوننا الأربع تصير عيناً واحدة مفتوحة نحو الحلم... وأشعر أننا لسنا من سكان هذه الأرض المعتقة بالخطيئة» ص١١٠.

هذا هو الحب الذي يريده ويسعى إليه ديّام، ولكن إلى أي حد يمكنه أن يحقق ذلك بعيداً عمّا جُبلت عليه النفس البشرية من اثام وخطايا؟.. وما الذي يمكن أن يحققه رجل في قرية صغيرة معزولة ومحاصرة بالسرّاق والقيم البالية وتكرار الموت بطرق مختلفة؟ قرية لها جذر في التاريخ القديم فيما خيوطها في الحاضر تكاد تنفلت.. رجل ليست له سلطة على الذات بقدر سلطته على أمانيه وأحلامه التي تصطدم بصخرة الواقع المرير.. حتى سارة التي تأتي بعد تجارب عاطفية وترسو سفينة أحلامها على شاطئ ديّام والتي تظن أنها آخر التجارب فانها تستمر باللعبة.. لعبة الحب الذي يتوهج.. ثم ينطفئ.

أما لعبة سرقة الآثار فهي وحدها التي تستمر وسيكون لديّام دور فيها، ولكنه دور لا يشبه ما يقوم به أولاد عمه، حيث يلعب لعبته مع أوليفر الذي أراد الوصول إلى المكتبة الآشورية المطمورة تحت بئر في منخفض الوادي.. حذّره ديّام من لعبة الموتى إلا إذا قدّم القرابين للآلهة السفلى فيهيئ أوليفر ثلاث نعاج وحبلاً ومصباحاً يدوياً، وستدخل النعاج تباعاً إلى البئر العميقة وستفترس قبل أن ينزل ديّام لاكتشاف الكنز.. يعلل أوليفر افتراس النعاج بأنها ذهبت طعاماً لأحد الآلهة تحت الأرض بينما يفسره ديّام على أن النعاج ذهبت طعاماً لذئب جائع ربما يقبع في الدهليز الذي يربط قعر البئر بالوادي ثم بعد ذلك ينزل ديّام ويكتشف الكنز بنفسه لكنه حين يصعد ينفي ما رآه ويقول لأوليفر: لم أجد شيئاً يا مستر.

ربما أراد حسن مطلك أن يعيد صياغة تلك الذكرى، أيام كان طالباً في الصف الثاني الابتدائي وشاهد رجلاً وجد صندوقاً مرمرياً وباعه بأربعة دنانير إلى رجل انكليزي، ليبقى على ذاكرة أورا وذكرياتها.

وإذا كان ذلك الرجل قد سرق وباع صندوقاً مرمرياً ليكتب بعد سنوات طويلة حسن مطلك روايته من صدى تلك الذكرى البعيدة، ترى ماذا عساه سيكتب لو عاش ورأى ما آل إليه تاريخ العراق الحضاري من فوضى وسرقات؟

قصة روايتين: دفاتر الطوفان، والشهبندر!!



مفلح العدوان

❖ **ترميم الذاكرة:**

كيف يسكن اللاوعي بواطن الأشياء؟

في الوقت الذي كان فيه دفتر حسابات تاجر عماني مركونا على طاولة بلا أنيس، كان اثنان يفكران بالكتابة وكانهما مرصودان للعبث بذلك الدفتر قبل أن تصيبهما جرثومة المس بما فيه!!

ذات اللحظة، وربما قبل تلك الحادثة الذهنية كان هناك غير باحث ينفضون الغبار عن أوراق صفراء، وسجلات قديمة، تختبىء فيها بيوت وحواري عمان القديمة، تلوذ بين سطورها أسماء الناس وعاداتهم وتواريخ حيواتهم، هؤلاء، لهم الشكر، لم يكونوا يدرون بأن لعبة التشكيل التي خاضوها في سبيل تحويل تلك الأوراق المهملة، المنسية، لتصير بيضاء بين دفتي كتب رسموا من خلالها بعض خريطة مدينة عمان، هي عينها التي أسهمت في ذات الوقت في حفر جزء من درب هاتين الروايتين، (دفاتر الطوفان لسميحة خريس، والشهبندر لهاشم غرايبه).

ولا تكتمل القصة هنا، اذ أن القضية أكبر من لوثة ابداع ومغامرة باحث، ولحظة تجل لتاجر، وعين فنان ومقتن للموروثات القديمة.. هناك مشروع واحد عمل عليه أكثر من مبدع، وفنان، وباحث، ومجتهد، دون أن يشعر أي واحد منهم لحظة مشروعه انه يشارك دون سابق تخطيط في تشييد معمار لذاكرة يصار الى ترميمها من خلال جدية، وجنون الأفراد بعد أن لاقت الكثير من اهمال المؤسسات!!

❖❖❖

الدفتر العتيق :

من هنا تبدأ القصة..

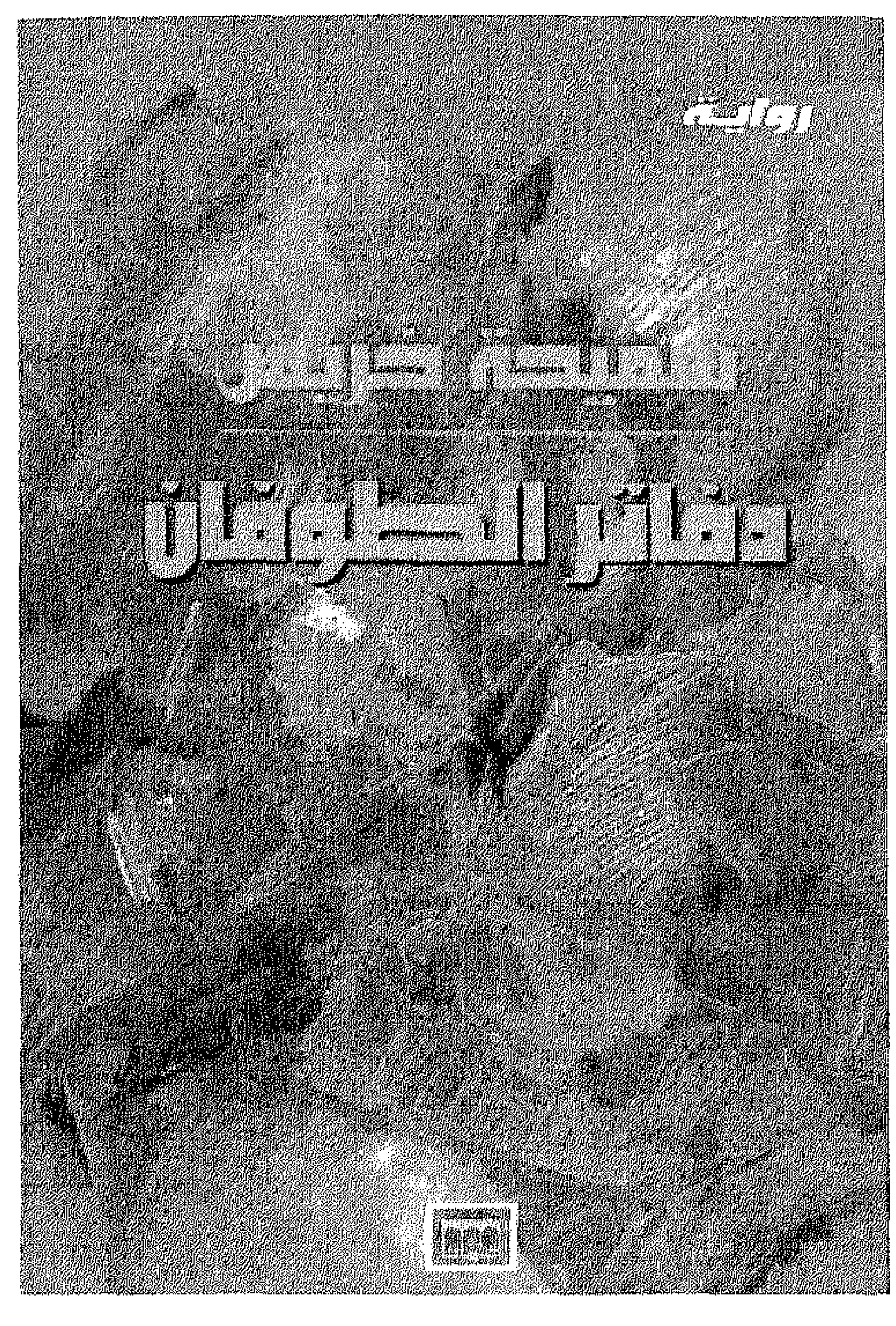
خلدون الداود.. سادن الأماكن القديمة، وراعي المهمل من الأشياء، انه يحس بها، يرى بعين قلبه أن هناك زمنا سيأتي تصبح فيه تلك المقتنيات روحا تنطق المخبوء من الذاكرة، وهذا ما كان: أكثر من مرة كنت في الفحيص عند هذا الصديق، تارة أرى جديده لوحة، وأحيانا حجر رحى، ومرات كثيرة بعض جدران قديمة، وقطع خزف، أو هياكل خشب فيها بقايا أرواح عتيقة تتجدد بين يديه.. هذه المرة اختلف الجديد العتيق!!

ماذا لديك يا خلدون الداود؟!

كان هذا السؤال الذي تمدد على رأس لساني، ما ان رأيت الكتاب الضخم على الطاولة الكهلة المنتظرة أمام مكتبه.. تأنيت قليلا قبل أن أدخل محرابه..

تأملت الكتاب ؛ غلافه سميك، وهو أقدم بعشرات السنين من تلك اللحظة التي أتلمسه فيها، ربما أحسست لحظتها بأطراف أصابع صاحبه حين اشتراه في الثلاثينات من بداية القرن الماضي قرب سيل عمان، ثم حمله الى متجره، قبل أن يبدأ تسجيل حسابات الدكان التي يمتلكها، من مشتريات ومصروفات، وسلع وأسماء زبائنه آنذاك.. لم يمهلني خلدون الداود كثيرا لأسرح في تفاصيل الجدل المرسوم داخل صفحات الكتاب، إذ ما ان وصلت الى سماع لحظة العتاب من كل هذا الإهمال، والتي كان الدفتر يريد أن يبوح بها لي، لولا أن وقف صديقي كما الرصد بجانبي، وسحبني مع الكتاب الى مكتبه مجيبا عن سؤالي دون أن أطرحه: ماذا لديك يا خلدون الداود؟! وما جدوى الاحتفاظ بمثل هذا الدفتر الآن؟!

لم يقل انك لن تطيق معي صبرا.. بل قال: أما الدفتر فهو لتاجر عماني، وربما هو شيخ تجار المدينة، دوّن فيه سجلاته التجارية في الثلاثينات من



القرن الماضي، وأما الغرض من الإحتفاظ به، فلأنه سيكون نواة عمل روائي مشترك يجمع في رواية (عمانية) واحدة، روائيين، هما هاشم غرايبه، وسميحة خريس!!

مضت أشهر، بعد ذاك اللقاء، واكتمل العمل، غير أن الرؤى اختلفت،برغم ان الاثنين قرآ الدفتر وبدآ العمل المشترك معا، واحد اشتغل على الشخوص، ولنقل زبائن الدكان، الذين يعكسون بشكل ما تفاصيل البشر وعاداتهم والعلاقات الاجتماعية في عمان في الثلاثينات، والآخر دأب على قراءة عمان، من خلال تدوين بقايا الرواية عن البشر والحجر من خلال تحليله للبضاعة والمواد الاستهلاكية وحركة البيع والشراء المدونة داخل الكتاب، غير أن المحصلة في النهاية كانت روايتين مختلفتين عن عمان في تلك الفترة هما رواية الشهبندر لهاشم

غرايبه، ورواية دفاتر الطوفان لسميحة خريس، بينما كان قدر الدفتر العتيق أن يبقى عند خلدون الداود الذي لن يعدم وسيلة لإغواء غير مبدع للاشتغال على هذا الإرث المعتق في سبيل أعمال ابداعية اخرى في اطار تلك الذاكرة، وبوحي من سادن الأشياء المهيبة!!

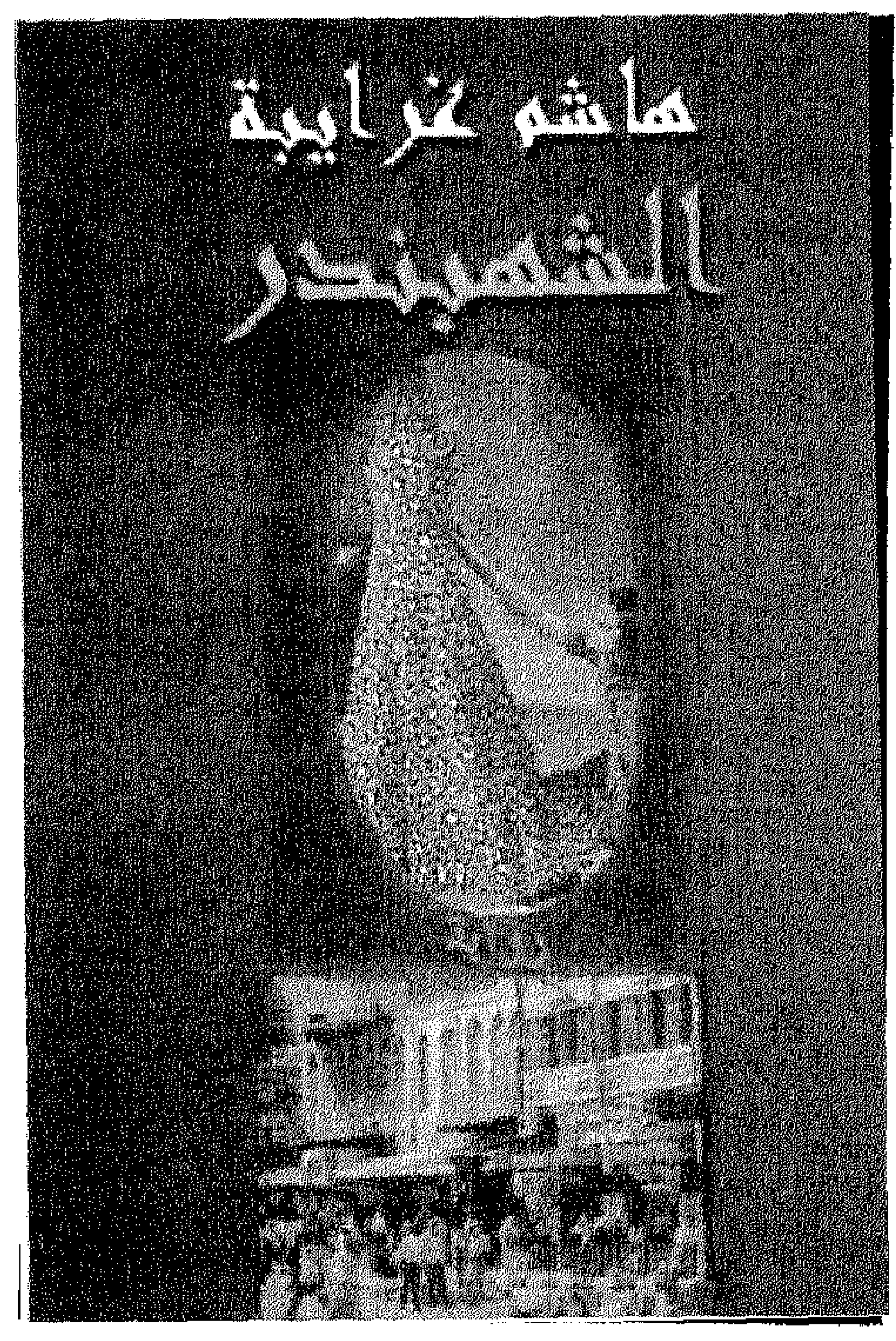
*** دفاتر الطوفان: تايكي لم تنقذ عمون!!**

(ها هنا يدلّ الإبداع بأنوثته، مقيما قيامة المدينة، سواء تسمت فيلادلفيا أو عمّون أو عمان، أو امارة أو مملكة، وسواء كان عهدها بالآلهة تايكي أم بالإنكليز وإسرائيل، بينما (الطوفان) يتلاطم بالتاريخ والأسطورة، بالأمس وبالغد..).كان نبيل سليمان قد قرأ رواية دفاتر الطوفان جيدا قبل أن يعطي رأيه هذا حول الرواية، ومؤلفتها سميحة خريس التي ابتدأت كتابتها للشغات عمان الأولى في هذا الكتاب من خلال تتبع سيرة الحرير فيها، وهي حين تكتب حديث الحرير تأخذ في نبش الحراك الاجتماعي، للمدينة،عبر رصدها لتعامل مختلف شرائح المجتمع مع هذه السلعة الساحرة، كيف عرفها التجار، وصنعها الصناع، ثم جاءت لتكون فاتحة رواية درب حرير عمان، ولنقل سيرة مدينة في رواية..

بلسان مجموع تلك السلع المتداولة في السوق تتحدث المدينة عن ذاتها، فالروائية في دفاتر الطوفان تجعل كل فصل في الكتاب حديث سلعة وجدت في ذلك الدفتر التميمة، تارة يتحدث الحرير وأخرى يتكلم الحلقوم، فالسجاير والكميكبان ، والزيتون، والحبال،... غير ان هناك خطأً دراميا يربط بين تلك السير المتصلة والمتفقة على البوح بتفاصيل عمان من خلال اسرار من فيها.

مقهى حمدان الذي يلتقي فيه مثقفو وسياسيو عمان، حاضر بمن فيه في الرواية، وها هم رواده في حديث الحبر يجتمعون ليعكسوا واقعا سياسيا يعلن عن نفسه من خلال طاولة يتحاور عليها كل من رفعت الصليبي، وأديب عباسي، وحسني فريز، وفوزي الملقي، وعبد الرزاق الشعيبي، بين شاعر ومحام ورجل سياسة واستاذ، تتداح عمان وهمومها امام المتلقي كأنها الآن وليس في الثلاثينات من القرن المنصرم.

بعدها ومن خلال ثلاثة فصول تتجلى فيها ذات الأنثى، (هل لأن كاتب الرواية امرأة؟).. إن سميحة خريس في هذا الحيز من الرواية تحلق بحيث يشعر المتلقي، هنا، بحميمية ودفء أكثر وهو يقرأ حديث الحرير، وحديث الأحذية، وحديث الغندرة، لعله ناموس المتعلقات بالانثى، الذي لا يستطيع الكشف عنه الا من عايشه، وهذه حال الروائية التي ابدعت في ترجمة بوحها الصادق في هذا المقام.



للأشياء سير، غائبة عنا، ومنسية أحيانا، تحاول الرواية بعثها من خلال سرد تاريخها، مثل سيرة القطار الذي غير مسار المدينة وكان وجوده نقطة مفصلية في انعاشها، ترى هل تم توثيقها ابداعيا، فيما سبق، كما يحدث الآن في هذه الرواية؟ إن ما يبوح به حديث القطار، فيه ايحاء بمدى انغماس هذي الوسيلة في المجتمع آنذاك، انه ميثاق آخر يربط الحجاز بالشام على حسب ما خطط له، وهو عهد بين عمان وبيروت ودمشق، ثم انه رغم تعدد الجنسيات في تحريكه او تصنيعه الا انه يبوح بعروبته من خلال الاماكن التي يربطها بدوران عجلاته، ومن خلال تتبع رحلة (هيام) و (اعتدال)، في دفاتر الطوفان، الى بيروت في القطار، بحضور الشاعر رفعت الصليبي المنطلق الى دمشق، وهروب (غالب) الى لبنان في ذات القطار الذي يفتح باب الحوار لمزيد من السرد حول كثير من الأبعاد السياسية والثقافية التي اضافها القطار على المجتمع آنذاك.

كما أن الأمسيات تتحدث في عمان ايضا، وتتبدل الحكايا، فيها، عن الثوار، والشهداء، والمقاومة في فلسطين، حكايات كثيرة تتعاقب في مساءات عمان حالها حال المدن الجديدة التي تعيش في الأعراف بين القرية والمدينة.

أما حديث الرحالة ففيه سرد لتاريخ عمان، غوص فيما كتب عن المكان منذ اقدم زمان، كلام المقدسي، ابوعبدالبكري،الهروري،أبو الفداء،ياقوت الحموي، وغيرهم، لكن الحديث في هذا الفصل على لسان سيف الدين الغساني، الذي واطن عمان، وهو من وحي خلق الروائية، تحدثت من خلاله عن تاريخ هذي المدينة، عن البشر فيها، عن التمازج والتلاحم، ومواقف المقاومة والحركة الوطنية، كما شرحت بالتفصيل جغرافيا عمان، شوارعها، احياءها، جبالها. لكن ما يلفت النظر في هذا الفصل أنه من الممكن اعتباره أقرب الى الوثيقة، لأنه مختلف عن باقي الفصول بدرجة جديته العالية، وبإصرار الروائية فيه على ايصال المعلومة كاملة، ولو على حساب خط مسار الرواية، وفي ذلك وجهة نظر قابلة للنقاش، وقد نختلف أو نتفق مع كاتبة العمل الرواية فيها، غير أننا في ذات الوقت نحترم قصدية الروائية لهذا الفعل الذي قد تبرره في أنها تريد التأكيد بأن الهدف من هذا

العمل الروائي هوان يشكل اثرا مكتوبا يعطي صورة قريبة عن عمان في حقبة الثلاثينات، تلك الفترة التي تمثل مرحلة التشكيل وصهر كل القادمين الى هذا المكان ليكونوا هم العمانيين رغم تعدد منابتهم: (انها ارض تعيد تشكيل البشر، ينزلها العراقي مشتعلا كرمضاء حارقة، والسوري متحوطا كعين ساهرة، والحجازي حاملا أوتاد خيمته، ورسن راحلته مستنفرا للرحيل، والمصري متلمسا متلفتا خلفه، والأرمني موجوعا، والشركسي مطعونا، والفلسطيني حائرا قلقا على ما ستذهب به مآل ايامه وآتيات لياليه، فإذا بالخلق جميعا يتماهون دون ان يحتاجوا الى تقشير جلودهم، ولا ان يدفعوا الى نبذ ما فيهم من طبائع، تراهم يتواسطون ويعتدلون ويتوازنون ويأخذ الواحد منهم من خلق الآخر، فاذا به شبيهه ليتشكلوا أخيرا كما رأيتهم وخبرتهم، ومزجت فيهم، لا هم شديدو الغضب فيبطشون، ولا لينو القناة فيخنعون ولا مائعو الموقف فينبطحون، ولا متطرفو الفكر والفعل فينعزلون، أمة وسطا..).

الصفحات الأخيرة تتحدث عن الطوفان الذي عم عمان (عام ١٩٣٨)، والذي كان مفصليا وحاسما في حياة المدينة. ترى ماذا تتحدث النفوس عن هذا العدو المفاجىء؟ وكيف للماء ان يصبح في لحظة ما بلاء كبيراً بعد ان رسخ عرفا، ومعتقدا، بأنه الذي جعل منه كل شيء حي؟! هل تتحمل عمان مثل هذا الحدث؟! أم أن الروائية تريد تمرير العودة الى أسطورة البدء المتجدد بعد كل دمار؟! الطوفان يتكرر، وهذه المرة مسرحه سيل عمان، لكن لا سفينة هنا، ولا منقذ، ولا من يدوّن هذا الغضب الا بقايا من حبل راضي، أو شيء من منحوتات عزمي المنسية، وبعض المغائر، وسواليف تابعي التابعين ممن عاصروا فيضان النهر.. لكن الكتابة حدثت الآن على يدي سميحة خريس، ووحدها عمان التي للمت جراها تستطيع أن تتذكر، وتبوح.. هاهي، تتحدث عن بعض خسائرها من خلال الرواية ؛ فالبيوت تهدمت، والناس ذعروا، بينما الشوارع ردمت، والسيل صار وحشا ولا يهادن، حتى أن الطفل مروان بن ملحم غرق في دوامات السيل، وعرية تامبي الشركسي مع ثوريه غرقت والتهمتها المياه.. إنها اثنا وسبعون يوما من غضب المياه على عمان قبل أن تهدأ ثورة إله المطر بينما تايكي، فوق السحب تعاني وهي تحاول اقناع السموات والأرض بالرأفة والاعتدال في القسوة، فهذي عمون مدينتها التي ترقبها وهي تقاوم هذا السحر المدمر عليها.. ان تايكي عاجزة الآن، والمدينة وحدها تقاوم!!

كان الفصل الأخير من الرواية فصل عتاب، هنا السيل يعاتب، ويشير الى نهايات قصص البشر والشخصيات التي ابتدأت بهم الرواية، هل ان التغيير الذي حدث كله كان على حساب الماء، بعد أن استبدلت عمان بالإسمنت كل معاني ماضيها، وتخلت عنها عند أول طرقة حجر فيها؟!.. وفي الرواية أسئلة كبيرة اخرى تطرحها في غير مكان منها، لتسويغ طوفان الأحاديث والدفاتر فيها.. إنها تقرأ بصوت مرتفع أسرار الطوفان، وخباياه!!

❖ رواية الشهبندر: تاجر يروي أسئلة المدينة!!

(هذه رواية مدينة عمان.. عمان بعماراتها وسوقها وشوارعها، عمان بسكانها وزيّهم وسلوكاتهم ومفردات كلماتهم، عمان الشهبندر والجرائم، ومآسينا العربية). بهذي الكلمات يعقب الدكتور شكري عزيز الماضي على رواية هاشم غرايبة التي تدور كل شخصياتها في فلك الشهبندر، وفي اطار سوق عمان حيث بداية عهد الإمارة، وحكومة ابي الهدى، في اشارة واضحة لحجم التغيير الاجتماعي والسياسي الذي كان يتشكل آنذاك، بينما نسيج هذا المكان يشي بما لديه من خلال مركب العلاقات المحيطة بالشهبندر بدءا من العائلة، والأصدقاء، والتجار، والحكومة، والحركات السياسية، ان الروائي يستنطق المكان، ينبش تاريخه القديم، يمسك بيد عمان مذ كانت طفلة في سرير الحضارات، الى ان حبت، فدرجت ثم استوت مدينة كاملة الحضور، وبطريقة ذكية دون اقحام، وهذا واضح حين يتذكر الشهبندر اول بيت له في جبل القلعة، حنين للبدء يستثمره الروائي في تمرير كثير من تاريخ عمان العموني والروماني من خلال حديثه عن القلعة وتراكم التاريخ عليها بمباركة من ربة عمون، ثم هو حين يكشف سر تحيز الشهبندر لنقل بضائعه في القطار يعرج على بداية دخول هذي الواسطة الى عمان والى تاريخ الخط الحجازي.

حين يتحدث احد شخصيات الرواية (الياس) عن مشكلة مع جاره للمالك الشهبندر يبرز الروائي عقد الإيجار انه وثيقة من الثلاثينات توضح للقارىء بتلقائية ما كانت عليه تعاملات العباد مع بعضهم البعض في تلك الفترة وتعكس بساطة الحياة ووتيرتها البطيئة، وتيرة البدايات الحذرة، وعلى هذا النسق تستمر الرواية في بنيانها بتتبع الخط الدرامي المشوق لها، وفي ذات الوقت هناك اعادة رسم بتأن وبريشة فنان لمدينة عمان، فكأننا نعيش مع تلك الشخصيات بكل تفاصيل المدينة في بدايات تأسيسها.

مع مقهى حمدان يبدأ الحديث عن المعارضة وعن السلطة ايضا، في عمان، عن الباشا وعن ابي الهدى، عن القوميين، وعن مقاومة الاستعمار، انه تاريخ النضال آنذاك، يكتب بلغته وبتفاصيله.

ما ان يبدأ الحديث عن رمضان في عمان حتى تتفتح الكلمات عن سيرة القمردين ثم القطايف وتتجدد الأحاديث عن تاريخ عمان مرة اخرى خلال كل العصور التي عاصرت المدينة فيها رمضان، انه يتحدث عن تقلب عمان خلال العهد الإسلامي وصولا الى عصر الامارة.

ثم يقرأ الغرايبة تاريخ الشركس في عمان من خلال شخصية (ميرزا علي) مدعي عام عمان الذي يقع في حب بنت الشهبندر (سلمى)، ويحقق في قضية مقتل (شهاب العبكيكي) بعد ان حقق في اتهام الشهبندر بحرق مخزن (سليم الدقر).. ميرزا فيه خلاصة ذلك التاريخ الشركسي الذي بدأ من القفقاس هربا من ظلم قيصر روسيا رغبة في عدل السلطان

الاسلامي في الشرق، انها قصة بدأها العثمانيون بصك للشراكسة ولم يعلموا انهم بتلك الوثيقة يعيدون تشكيل تاريخ عمان الحديث ما ان يصل أول فرد من هؤلاء حتى يعمروا الأرض ويكونوا نواة المدينة مع من سكنها معهم او جاورهم نواة المدينة، عمان.

الشهبندر، تبدأ به الرواية وتنتهي أيضا، كأنه ضمير عمان وحارسها وناظم بيت قصيدها، كيف يكون هذا؟ وكيف يستثمر صاحب الرواية كل ما لديه من ذاكرة شفوية، ووثائق، وبقايا جغرافيا، وتوالي اناس،مع وعي سياسي قادر على ربط الأحداث ولظم حبات المسبحة لتتشكل عقدا مختلفا بين يديه؟

لقد برهن الغرايبة على أن عمان كانت منذ زمن قصة حاضرة تحتاج،فقط، لمن يقرأها، والأذكى هو الذي يستطيع ان يكتبها بحسب وعيه لها، وكما يراها فتنة حينا وغواية احيانا اخرى، وهذا ما حدث هنا في شهبندر هاشم غرايبه.

❖❖❖

❖ عمان... دراسة تاريخية: بحث يلمّ شتات مدينة.. ويدوّنه!!

بعد دفتر حسابات عتيق، وروايتين عن عمان، لا من البحث للحكايا عن اطراف أخرى، لا نعتقد أنها مهملة، بل نجزم أنها من صلب الموضوع ومحفز أساسي للاستمرار فيه، وهم شخوص حقيقيون في قصة هاتين الروايتين، ولا بد من الإشارة لهم كمراجع وأرضية بحثية لا غنى عنها، وهنا أخصص أكثر، وذلك لضيق المساحة ولعدم التمكن بالإحاطة بكل تراكم الجهود التي بحثت في هذا السياق، أشير فقط الى بعض من نماذج كتب الدراسات التي تم الإعتماد عليها بحثيا أثناء كتابتهما الإبداعية (وأقصد هنا سميحة خريس، وهاشم غريبه) عن عمان، وهناك بالتأكيد مصادر كثيرة اتكأ عليها الروائيان، تاريخية وجغرافية وسياسية وأدبية، غير انني أعتقد أن السواد الأكبر من الإفادة يعود الى كتابين حفرا، وسهّلا، بطريقة ما جزءا من الدرب لهذين العملين الأدبيين، أحدهما كتاب عمان (دراسة تاريخية ١٩٢١-١٩٤٧) للدكتورة حنان ملكاوي وهو الذي نحن بصدد قراءته والإشارة الى بعض مما فيه لعلاقته الوطيدة بالروايتين، أما الكتاب الثاني فهو (ذاكرة المدينة) لكاتبه الاستاذ محمد رفيع وهو عبارة عن (أوراق عمان القديمة قراءة في عقود الإيجار ١٩٢٨-١٩٣٨)، ولهذا الكتاب أثر، وحضور، في جوانب مختلفة من الروايتين، إلّا أنني، وللأسف، رغم إيماني الحقيقي بضرورة قراءته والتعليق عليه بالتوازي مع العملين إلا أنني سأحترم طلب مؤلف الكتاب محمد رفيع أثناء مكالمة هاتفية معه أن لا أدرجه ضمن سياق هذي الكتابة، التي أتجشم مغامرة الخوض فيها، لملاحظات يحتفظ بها، على ما كتب ابداعيا عن عمان، ولرأي له في هاتين الروايتين أيضا، وأنا هنا لا أملك الا أحترم رغبته باستثنائه من إدراجه في هذي الكتابة، وأترك له المجال ليعبر هو عن ملاحظاته تلك بالطريقة التي يرتأيها مناسبة، ولكن بالنسبة لي ولالتزامي معه اشير فقط للأثر الحقيقي لكتابه في رواية الشهبندر، ورواية دفاتر الطوفان دون الخوض في التفاصيل رغم انني انهيت كتابة الجزء الأكبر عن (ذاكرة المدينة)، وأهميته كمرجع بحثي، في ما كتب عن عمان، وسأعمل على نشره بشكل منفرد، وبتوسع أكثر.

أعود الى كتاب عمان دراسة تاريخية للدكتورة حنان ملكاوي، انه قراءة متأنية للمدينة، وهو عبارة عن دراسة تاريخية دقيقة، وعلمية حول عمان في الفترة ما بين عام ١٩٢١، والعام ١٩٤٧، تلك الفترة التي تغطي في جزء منها الفترة الزمنية التي اشتغل عليها الكاتبان، غرايبة وخريس، اثناء بنائهما لراوية عمان بحسب رؤيتهما الإبداعية.

الباحثة تبدأ بالتسمية.. لماذا عمان؟ ما دلالة الاسم، وما الأمم التي تعاقبت على هذي المدينة؟ ثم تدخل من هذا الباب الى مقدمة حول جغرافيا عمان ومناخها، تلك المعلومات والجداول التي شعرت أن الروائيين استفادا منها ووجها كتابتهما بهدي من سجلات الرصد الجوي في تلك الأيام، فحين يتحدث الراوي عن سنة الثلجة الكبيرة نجد اشارة لها في هذا الفصل الى عام ١٩٢٧، وحين تبدأ سميحه خريس احد الفصول بالإشارة الى ان المطر لم يسقط في أيلول: (٣٠ /أيلول/..١٩٣٨شهر جاف، خيب آمال المزارعين الذين يؤمنون بذيله المبلول ويعدونها سنة الحياة، طوى أيلول ذيله بطيئا مشفقا على ما هو آت، لكنني، أنا، المطر جئت على مهل.. واعدا.) هي هنا تعتمد على بيانات واضحة، نجدها داخل جدول، في كتاب عمان (دراسة تاريخية)، يشير الى ان عدد الأيام الماطرة في ايلول من عام ١٩٣٨ هي صفر، وبدأ المطر بعده في بدايات تشرين الأول، أيضا هناك استفادة واضحة من تفاوت درجات الحرارة بحسب الأيام للأعوام التي اشتغل عليها الروائيان، وفي الكتاب مرجع دقيق جغرافي ومناخي عن المكان، وكذلك عن الحرارة والرعد والرطوبة والرياح، ولعل هذه البنى المناخية كانت مهمة وواضحة لدى الكاتبين، ويلاحظ أيضا أنهما في روايتيهما يركزان بدرجة عالية على مزاج سيل عمان، والتي أعتقد أنهما اعتمدا في جانب منها على التفصيلات المشار لها هنا، وهي معلومات مفيدة وواضحة، ولا أبلغ من ان تسمي سميحة خريس روايتها بدفاتر الطوفان، كذلك اشارتها الى غرق مروان بن ملحم أثناء ذلك الانقلاب الغاضب للنهر ، إذ لا فيضان بلا ماء وبلا معلومات دقيقة تشير الى تأثير هذا على عمان، أما هاشم غرايبه ففي الشهبندر يفرد فصلا كاملا لمتابعة ثورة المطر، وسيرة الماء، ثم في مكان يتحدث عن النهر ومزاجه وأثره على البشر آنذاك.. انهما روايتان تلعب فيهما الجغرافيا ومزاج الطقس دورا اساسيا أثناء اشتغالهما.

أما الجزء الآخر من الفصل والخاص بالتاريخ فيركز على تاريخ المدينة منذ نشأتها، أو منذ سماح السلطان العثماني عبد الحميد للشركس بالسكن فيها لإحباط مخططات كانت تدعوا الى اسكان اليهود في منطقة البلقاء لذا كان الرد على هذا المشروع بإحباطه من خلال اعمار المنطقة بمهاجرين مسلمين، ثم تكمل الباحثة التفصيل في تاريخ المدينة معرجة على

اسماء العائلات الشركسية التي سكنتها وعدد السكان اضافة الى أثر سكة حديد الحجاز على بسط الأمن والاستقرار في البلاد، كذلك على الاعمار والحركة التجارية، ومن هذه النقطة استفاد هاشم غرايبه وسميحه خريس اللذان اسهبا في الكتابة عن الخط الحجازي وكان له مساحة واسعة في كتابتهما، ثم تعرج الباحثة على التقسيم الاداري والتعليم واستقبال عمان للحركات التحررية والوطنيين من البلاد المجاورة، وكان لهذا الأثر الأكبر في قدوم الأمير عبدالله بن الحسين لاتخاذ عمان مركزا لتحرير سوريا من الفرنسيين، وعاصمة لامارته فيما بعد، لذلك فالباحثة في الفصل الأول تبني على هذه المقدمة بالدخول مباشرة الى التقسيمات السكانية بدءا من ١٩٢١، عام مجيء الأمير الذي استقبلته المدينة التي كانت تفتقد الى لزوميات المدن، انها قرية كبيرة قليلا، ما زالت تعتمد على الزراعة، وقد احياها الخط الحجازي وقدوم الشركس واختيارها عاصمة للإمارة، وقد صورت الباحثة حفل الاستقبال، والكيفية التي تم فيها البدء بتشكيل الحكومة للإمارة تحت مظلة الانتداب البريطاني، ثم كيف بدأ الوافدون بتشكيل احيائهم داخل عمان بحسب عائلاتهم والأماكن التي اتوا منها (حي الشابسوغ، حي المعانية، حي المهاجرين، حي الضباط،..) وهناك طبقتان بدأتا تتضحان في عمان، الموظفين والتجار وملاك الأراضي، بينما الأخرى هي طبقة العمال والمزارعين والحرفيين، والفارق هائل بينهما على مستوى الثروة، وهذا الإطار نجده ايضا واضحاً في الروايتين ومحاولة طبقة السيطرة على اخرى بينما هناك معركة خفية لدى الطبقة الفقيرة للخروج من حدود فقرها، ثم ان هذا الفرز هو بداية وعي سياسي أخذ يتنظم لدى مجاميع من المثقفين من كلا الطبقتين.. ان الباحثة ومن خلال اوراق المحكمة الشرعية في عمان اضافة الى اوراق الطابو لدائرة الأراضي توضع تفاصيل الخريطة السكانية لعمان بما فيها من مهاجرين.. انها مدينة المهاجرين بكل تجليات هذه الكلمة هناك هجرة من المدن والقرى الأردنية الأخرى، وأيضا، والأكثر اثرا هي تلك الهجرات التي تأتيها من الخارج بناء على الظروف السياسية والاقتصادية، فالشركس قدموا بمرسوم عثماني بعد اضطهادهم من قبل القيصر الروسي، وكذلك اللازكي والداغستان، وأيضا استقر فيها الأكراد، والبخاريون، ومن الحجاز العقيلات، وهناك المغاربة، واليمنيون، والمصاروة، وجاءها في ذات الوقت الأرمن الهاربون من مجازر الأتراك، والفلسطينيون بعد ثورة ١٩٣٦ ، والسوريون والدروز خلال فترة الثورة السورية ١٩٢٥-١٩٢٧، هذي التفاصيل لا بد من معرفتها كأرضية مهمة عند كتابة عمان والتي تضيئها حنان ملكاوي في بحثها عن اصول السكان في عمان والتي لا بد وان رواية الشهبندر ودفاتر الطوفان زاخرة بأسماء تنتهي بالدلالة على جذور الأماكن التي هاجر منها العمانيون قبل وصولهم الى قرب السيل او المحطة وجبل الجوفة واللويبدة وجبل عمان...

لكن الكتاب هنا يتعدى الى مجمل بنيان المجتمع العماني في بداياته التي يتحدث في اطارها عن ملكيات الأراضي وتقسيماتها والبيع والشراء والتملك والوقف بعضها امتداد للنظام العثماني والبعض الآخر فيه تطوير وتحسين اكثر ثم الزراعة ايضا التي كان يعتمد عليها السكان في مجمل حياتهم، وهنا تستشهد الكاتبة ببعض ذكريات عبد الرحن منيف، وعبد الرحمن شقير لوصف تلك الفترة وازدهار الزراعة كمصدر دخل اساسي عند كل عائلة، لكن هنا لا بد من الإشارة الى تلمس الكتاب لسنوات عصيبة مرت على عمان كعام الجراد، وأعوام الجفاف، وموت الكثير من المنتوجات والحيوانات في تلك الفترات وبالتالي انعكاسها السلبي على حيوات البشر.

إنها عمان..مدينة تنتقل ببطء من الزراعة الى الخدمات والتجارة والصناعة، هكذا هي عمان التي بدأت تنسلخ من طابعها الزراعي لمصلحة القطاعات الأخرى..المدخل هو الحرف اليدوية والصناعة التي ابتدأت تقليدية في البدء ولخدمة متطلبات الزراعة التي احتكرها بداية الشركس ثم دخل السوريون والفلسطينيون على هذا المجال بعد ان استقروا في عمان التي افرزت كثيراً من المهن في تلك الفترة ، والتي يلاحظ ان بعضها ادخلها فئة بعينها كالأرمن في مهنة التصوير، والشركس في مهنة الصياغة، وعائلة الحايك في مهنة صناعة البسط، واهالي قرية برجا (البرجاويون) في مهنة نحت حجارة البناء وبيع الأقمشة على البيوت..لكنها انتشرت لدى الجميع بعد ذلك وعملت فيها كل الفئات.

أما التجارة التي اقتصرت على الجاليات في البدء من سوريين وفلسطينيين فقد ازدهرت اكثر ما يكون في اوقات الحرب العالمية الثانية اذ اغتنى الكثيرون من تجار الحروب وشهدت عمان نشاطا استثنائيا آنذاك، وبين الرخاء والمعاناة تفصل الباحثة اوضاع التجارة والاستيراد والتصدير وآراء التجار واستياء الفقراء ثم دور الحكومة في تلك الحالة ومحاولة تجاوزها من خلال علاوات المعيشة للموظفين وتظهر كذلك ابرز تجار تلك الفترة وأهم الأسواق واسباب اقامتها ثم دخول المصارف ايضا كظاهرة اخرى في عمان مثل المصرف الزراعي والبنك العثماني والبنك العربي ثم العملة المستعملة وقد اشار الى بعض تنويعاتها هاشم غرايبه في روايته لأن الحكومة استخدمت كافة العملات تلك الفترة الا الدينار حيث كان النقد الفلسطيني هو العملة الرسمية حتى سنة ١٩٥٠، فكان الجنيه الفلسطيني وقبله كانت العملات التالية القرش المصري والقرش السوري والليرة العثمانية الذهبية والريال المجيدي والليرة الانجليزية والفرنسية، وهذا التنوع واضح في كتاب حنان ملكاوي بحسب عقود الزواج في سجلات محكمة عمان الشرعية.

في الفصل الثالث رسم لنسيج الحياة الثقافية في عمان بدءا من الكتاتيب، والمدارس، والمؤسسات الثقافية التي ارتبطت بداية بالبلاط الأميري من خلال الشعراء والمفكرين، كما غطت الدراسة دخول الطباعة وظهور الصحافة في الأردن، و تشكل الأحزاب السياسية بكافة اطيافها وقد ساعد على قيامها

الظروف العامة للاحتلال ودول الجوار مترافقا مع الحالة الداخلية وتراكماتها، ثم يشير الفصل الى النوادي الثقافية والرياضية والألعاب الشعبية،ودخول السينما والمسرح مع بروز دور حقيقي للمقاهي والمضافات والمساجد في الفعل اليومي لمجتمع عمان، هذا العرض المقتضب يحمل في داخله الكثير من التفاصيل التي عرضتها الكاتبة باسلوب شيق وتحليل دقيق شعرت وأنا أقرأه ان روايتي الغرايبة وخريس افادتا منه واستخدمتا بعضه بذكاء وحرفية خلال العملين حيث ظهرت تسمية مدرسة الصنايع عند الاثنين، ومقهى حمدان والمنشية وبعض تفاصيل الاحزاب السياسية واسماء الشعراء مع المواضيع التي كانت تقلقهم آنذاك، إلا أن المأخذ على كاتبة الدراسة في هذا الفصل اعتمادها على الجانب الرسمي من حكاية عمان، وثقافتها، خاصة في النواحي التي تناقش الأحزاب السياسية، والمؤتمر الوطني، والحراك السياسي من معارضة وعمال، وأعتقد انها ما كانت لتعدم وسيلة لتجاوز هذه النقطة وتغطيتها من جوانب وجهات ومصادر اخرى، وقد تغلب الروائيان على هذه الناحية باعتمادهما على مصادر اخرى وركزا على طرح وجهة نظر مغايرة حول عمان في تلك المرحلة الملأى بالغليان السياسي، من الطرفين، كدولة تؤسس لذاتها، وكمراكز قوى اخرى، وأحزاب بعضها يأخذ جانب المعارضة على مسيرة الدولة في تلك المرحلة.

في الفصل التالي وهو عن الحركة العمرانية والمرافق الخدماتية تقودنا الباحثة الى بلدية عمان وتطورها، مشيرة الى ان اول المباني العامة في عمان هو المسجد الحسيني ثم قصر رغدان،وتتوقف عندتأثير زلزال عمان ١٩٢٧ على الحركة العمرانية ايضا، وتلفت النظر الباحثة كذلك الى اسماء جبال عمان القديمة تلك التي تغيرت اسماؤها لتصبح لاحقا ما هي عليه الآن، وهي ترصد كذلك تطور المدينة في جوانب: الإضاءة، ووسائل النقل، والطرق، والجسور، والمياه، والبريد، والهاتف، والمطاحن، والأفران، والمقابر، والسجون، والحمامات العامة، والفنادق، والخدمات الصحية، والصيدليات، والتمريض، والمختبرات ، والمستشفيات، حيث ان كل ناحية من هذه النواحي لها تاريخ بدأ من الصفر في مدينة تنهض من جديد، وتنفض سنوات السبات التي تراكمت عليها، والباحثة هنا تدون بحرص،مع التشدد في عدم اغفال اية نقطة في تلك النواحي الى أن تصل الفصل الأخير من كتابها لبحث العادات والتقاليد الاجتماعية في تلك الفترة ، والتي درست فيه الفئات الاجتماعية من كبار الدولة والموظفين وتجار المدينة ومالكي الأراضي الذين كانوا في معظمهم من غير الأردنيين ومن اصول سورية وفلسطينية وشركسية، ثم فئة المتعلمين والحرفيين والصناع والعمال، وهذا التقسيم كان افضل توصيف له ان عمان مدينة متنوعة الأصول من غير ابناء البلاد لكنها تمتاز بروابط اجتماعية متينة انعكست ايضا على اكتسابهم عادات بعضهم البعض فتأثر كل عنصر فيها بالآخر، وهنا توضح الباحثة ذلك من خلال دراستها للمناسبات العامة، والاحتفال بها كالمولد النبوي وعيد الفطر والأضحى،والأعياد المسيحية، والأعياد القومية والوطنية كعيد الاستقلال وعيد النهضة العربية، اضافة الى المناسبات الاجتماعية في عكس العادات الاجتماعية للاحتفال بها كمناسبة رمضان والطقوس المرافقة له، والطهور، وحفلات الولادة، والجلسات النسائية،وصلاة الاستسقاء، وعادة الذهاب الى المقاهي، ومراسم تشييع الموتى، كما اسهبت في الحديث عن احتفالات الزواج لدى كل فئات المجتمع العماني بكافة مشاربه،ثم بينت تنوع الملابس المأكولات والمشروبات ايضا كل بحسب المكان الذي قدم منه، وهنا أشير الى افادة هاشم غرايبة من هذا الفصل في جانب الاحتفالات بالعيد وبعض الاناشيد ومأكولات الشركس ورقصاتهم.

ينتهي الكتاب ولدي احساس بالتقصير تجاهه..

أشعر أنه لا بد لكل من يريد الكتابة عن عمان، في البرزخ الزمني ما بين الامارة والاستقلال، من الاستعانة بهذا المصدر، وأنا متأكد أن مثل هذا التوجه يعزز لدى الباحثين احساسهم بجدوى عملهم الذي يجتهدون، ويجدون، لتقديمه بصورة هي أقرب ما يكون الى الدقة والاكتمال..

❖ وبعد.. من يكمل الحكاية؟!

قال سيف الدين الغساني: تلك الجبال الراسخة القائمة المحروسة بالقلعة، هي الجنة، حلم الأسير بالحرية، والغريق بالبرية، والجائع بالسنبلة، والمؤمن بالوسيلة والفضيلة، كيف لا يكون فيّ كل هذا الهوى بعد ما عرفت من طعان زماني ما عرفت، وشرقت وغربت، ثم أنخت الروح عند سفح الجبل، وقلت اقبليني يا عمان، يا عمون، يا فيلادلفيا العتيقة..عمديني كما المسيح في طاهر أردنك. (من رواية دفاتر الطوفان)

قال الشهبندر: عمّان ليست سيل ماء، وينابيع ثرة، وآثاراً شامخة، وبيادر، وأبنية وبشراً، عمان ليست سوقا، وقطار بضائع، ومحطة سفر للعابرين، عمان ليست مجرد دور سياسي في المنطقة، وليست رمية نرد، أو فرشة إسفنجية تمتص فائض الأزمات من حولها: عمان أسلوب حياة، ونمط عيش، فإما أن نحبها، أو نحبها.. (من رواية الشهبندر).

أيضا لا تنتهي القصة هنا..

إنها كتابة جماعية، تلك التي نبدعها حول الأماكن التي نحاول معايشتها على الورق، بعد أن غاب عنا زمان اللهاث فيها.. هناك في الماضي الذي قدر لنا أن لا نكون رعاياه.

نكتب.. أكتب.. تكتب سميحة خريس..يكتب هاشم غرايبه..

تبحث حنان ملكاوي.. يفتش خلدون الداود عن تفاصيل، وأشياء، مهمة ولكن منسية..

ويعمل آخرون غيرنا، بعضهم انجز جزءا مما يريد، والآخر على درب الابداع والبحث ما يزال، لكن المنتج ربما يحمل عنوان شخص بعينه، غير أن تراكمات كثيرة، وقراءات، وتجارب، ومقابلات، واحتراقات، كلها شاركت في بلورته بصورته النهائية.. لوحة لعمان ينفخ، المتحمسون لها، من أرواحهم كي تبقى ألوانها دافئة، تتجدد!!

ويبقى للقصة رواة آخرون تنتظرهم كي يكملوا سرد تفاصيلها..

شتاء من الجمر

طالب همّاش - سوريا

وتصرخُ في الريح
حين يضرجها الانتظار
بأيتامه النادمين
ويبكي شتاء من الجمر
تحت شبابيك أهدابها
النائمة
خذي ندمي من سواد
العشيّات
يا ريحُ
عطشي،
ليشيعَ سوادي وحزني
على هذه الأرضِ مثل الغيوم..
وتطلق في ساحلِ المتوسّط سربَ
حمام
لعلّ الغروب الذي يتضوأ وجه
اليسوع الحزين
يراها تجدّف في زبدِ العشق
كالشهوة العائمة.
مضى كلّ ذاك الحمام الى شجرِ



وابكي على ساعديّ اليتيمين مثل
الرضيعة
واذري مع القمح شعري
كي يترعرع في الاصفرار الجريحِ
لأحزاني الدائمة!
ولفّ حدادي يا ليلُ
كي أتزوج هذا الخريف
الذي يتبادل قلبي غيم مراثيه
كالأرغفة
ويا أيها الحزن يا خبز قلبي الذي
أنضحته الطوابيق
اصبغ دمائي بحنّاء هذا الغروب
الذي تتشرّب روحي بحمرته
كالنبيذ
لكي تتباكى المآذن حول مواويلي
النازفة!
وذرّ هشيمي على كل هذي البقاعِ
لأندبَ من بين كلّ الخلائق
وجهَ حبيبي
الذي قطّرته الأنوثةُ من زيتها
واستضاءت بلألاء أنواره
الشعداناتُ،
هزّ نخيلي ليسّاقط الرطبُ من

الغيم
لم يتبقّ سوى طائرين صغيرين
يفترقان ويلتقيان
على النغم الأزلي لناي الأنوثة
والشمسُ ميّتة..
شعرها صامتٌ فوق هدهدة الموج
والبحر مُصغٍ إلى حزنه في البعيد
يحدّق في غيمةٍ حائمة.
هناك جثا البحرُ والليلُ فوقَ
ضريح
العذابات كالتوأمين العجوزين
واقتتلا حول معنى الفحولة
كان الفرزدقُ يلطمُ بالكلمات
جموحَ جريرٍ.
: أنا البحرُ، غاسلُ حزنَ النفوس
ومالئُ هذي الدنى بالهدير.
تزوّجتُ كلّ النساءِ اللواتي
اغتسلنَ بمائي
وأغرقت أزواجهنَ
بموجي الضريرِ
فلا الريحُ - لاطمةُ الموج -
تكبحُ هذا الجنوحَ الذي يعتريني
ولا الصخرُ حين أخدّدُ
في لحمه العذب عمري
ويستسلمُ الرمل لي كالحرير..
الخريرُ ومُرجانه المشتهى
والهديل وملمسُ أنثاهُ
تاءُ التشهي
النواعيرُ والنايُ
لونُ البياض وطفلةُ المشتهاة
فجنَّ جنونُ جريرٍ
أنا الليلُ..
مليون عام
وصدري مذبح افئدة الوالهين،
ومسرى الأنوثة فوق الثلوج
الى قمر طالع في ليالي الزفاف
أنا شهريار الحكايات والشهوات
كنستُ جميع النساء اللواتي
تمدّدن فوق سريري
واجلست اجملهن على عرشها
ثم أسميتها شهرزاد العفافْ!
أنا الجالس الأبدي
على عرش هذا المدى الأنثوي
الجميل
وهذا هلالي الذي رفعته الزغاريد
بالشهوات
أميراً لأعراسها صولجاني.
فضاقَ الفرزدقُ ذرعاً بقول جرير
أنا البحر ربّانُ هذا السحاب
القديم
أخلّقُ هذي الرياحَ
لتضربَ بالبرقِ صمتَ الجبالِ
الجبانَ
فلا الأرض تُلجمُ موجي
ولا ردَّ سيفُ سناني
فصاحت بأعذب اصواتها:
اصمتا أيها التوأمان!
هل الليل غير السواد الذي
يتكفّنُ روحي عند الفراق؟..
أو البحر غير (البكاء الذي فاضَ
عن عاشقين)
انا الليلُ والبحرُ
أيلولةُ الحبّ،
رجعُ المواويلِ وهي تموّتُ في الليلِ
أوجاعها،
زهرةُ الموت مرفوعة فوق كفٍّ
الأغاني.
انا (آسيا) المستحمّةُ بين دموعكما
كالنواعير
من ظمئي أشربُ الماءَ كيما
أطفئَ هذا اللهيبَ
فتسقطُ مني الدموعُ
وأبقى أدورُ على وحشتي ومكاني!
حبيبي الذي بأصابع كفّي المحنّاةِ
أشعلتُ سبع شموع
لأخبرهُ عن عمى العشقِ في الروح
راحَ
فلا الريحُ تطلق أشواقها
لتضمّدَ عذريّة اللوزِ في ناهديّ
الرضيعين
أو يدرك العشق مرثيتي وهواني

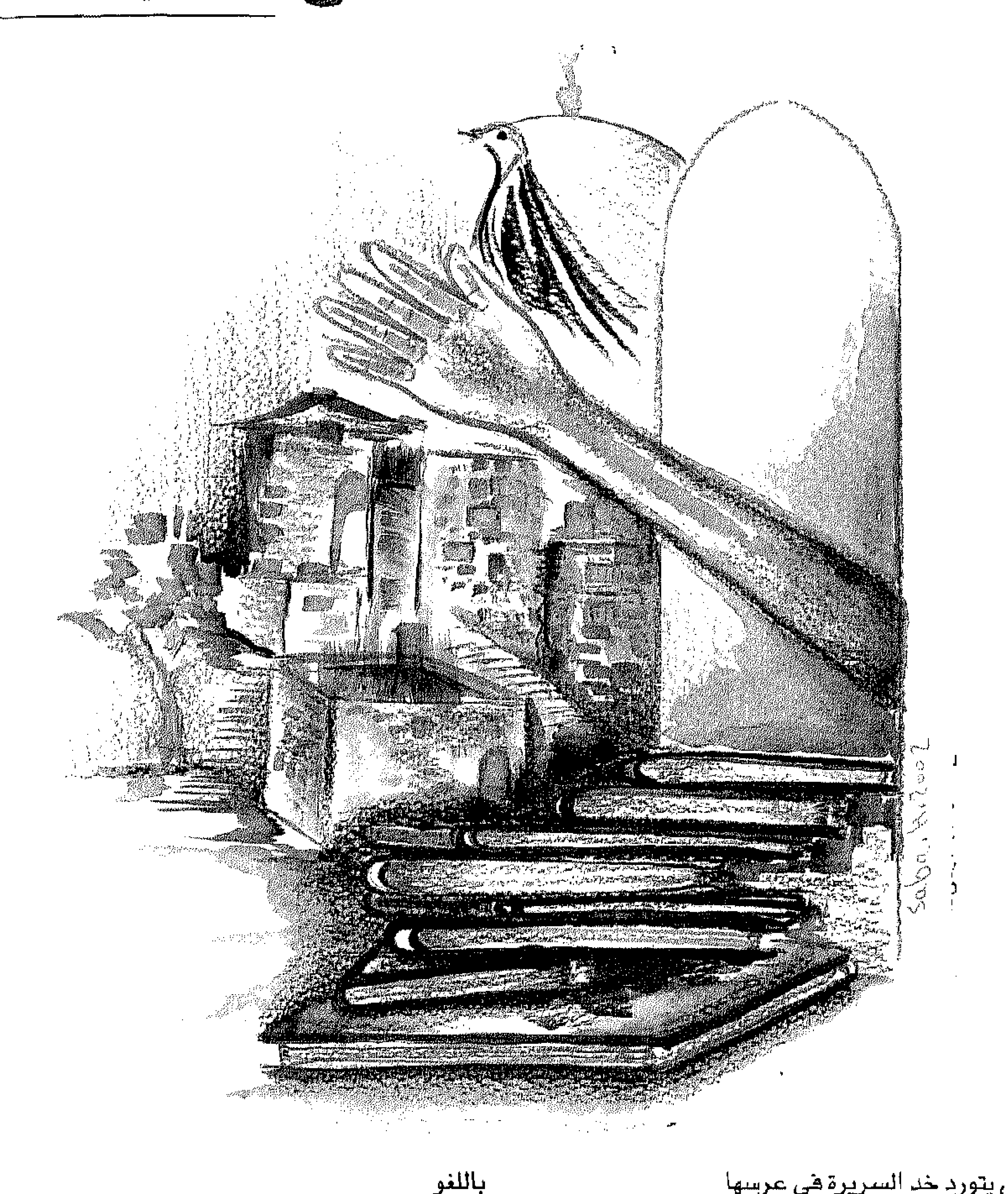
❖ ❖ ❖

هناك بكى العاشقان
وقلباهما قبضتان تشدّان
حبلَ الفراق الطويل،
وحزناهما حائمان
كطيرين فوق بحيرات شمسهما
الغاربة!
وحيدان من شرفة الضوء
تقطر عيناهما بالدموع
وتجثو الشموع الحزانى
لتغسل روحيهما بابتهالاتها
تحت مصطبة الحزن كالراهبة
ويغزلُ غيم كسول بلحيته في المساء
غياهبَ من وحشة وحنين
ويتركها فوق دكنة هذا المدى
مثل تهويمة ذاهبة
ولا شيء في الأفق غير حمام غزير
يهزُّ سرير الفراق
وينهمرُ الحزنُ من شجرِ الحور
(كالأوجه الغائبة)
بكى العاشقان إذن بكيا..
أغمضا كالمغيب على قمرِ العشق
روحيهما
واستظلاّ بجذع الكمانات
حتى إذا تعبا
جالت الريحُ ما بين قلبينِ مفترقينِ
بمرثيّة ناحبة



قصائد

غازي الذيبة



ضوء نجم قريب
إلى صديقي محمد القيسي..
رفقة مدن وشوارع ما زالت تئن لغيابك

سيرة العلن

سران
أصغر من حبة القمح
قالا اتكأنا على غيمة
وذهبنا الى غابة الخوف
نهذي
ونأكل صمتا
ونايا طويلا
وقالا تعبنا من السر
من جفنة خمرها كاشف
وعقيق أصابعها نهدة ترتجى
وملاءتها نور
هوى دافق
يتحدر من سكرة في السريرة
وقالا
إذا جاءنا السر يحمل أوزارنا
وخطايا آبائنا
ويسوق قطيع جناياته
فإنا الى ذهب الفيض فيه سنمضي
ونعتق ما يتيسر منا غموضا
وما يتيسر منا وضوحا
وقالا سئمنا من السر
يحملنا في جناياته

ما اتكلنا على حبق

لا
ولا رصدتنا الرياحين
كل ما ورد البئر أصداء
تنهرها الريح
تخرجها عن ذرابتها لتعود

سران يجتهدان بخمرة أنسهما في الجلوس
وحيدان عند ناي العناية
يسترقان من الصمت بعضهما
ثم يحتدمان وحيدين أيضا
كأن انفلاتهما في السريرة
يجهد في الانطفاء من اللغو
والانعتاق

سران

أصغر من حبة القمح
أكبر من رفرفات الطيور
رأيتهما ينهلان من البئر
ماء بلون الكناية
يهذي مع الغيم
وحين يهمان بالحب
تقبل أغنية من بعيد
تلم عظامهما من سرير الغواية
كي يتورد خد السريرة في عرسها

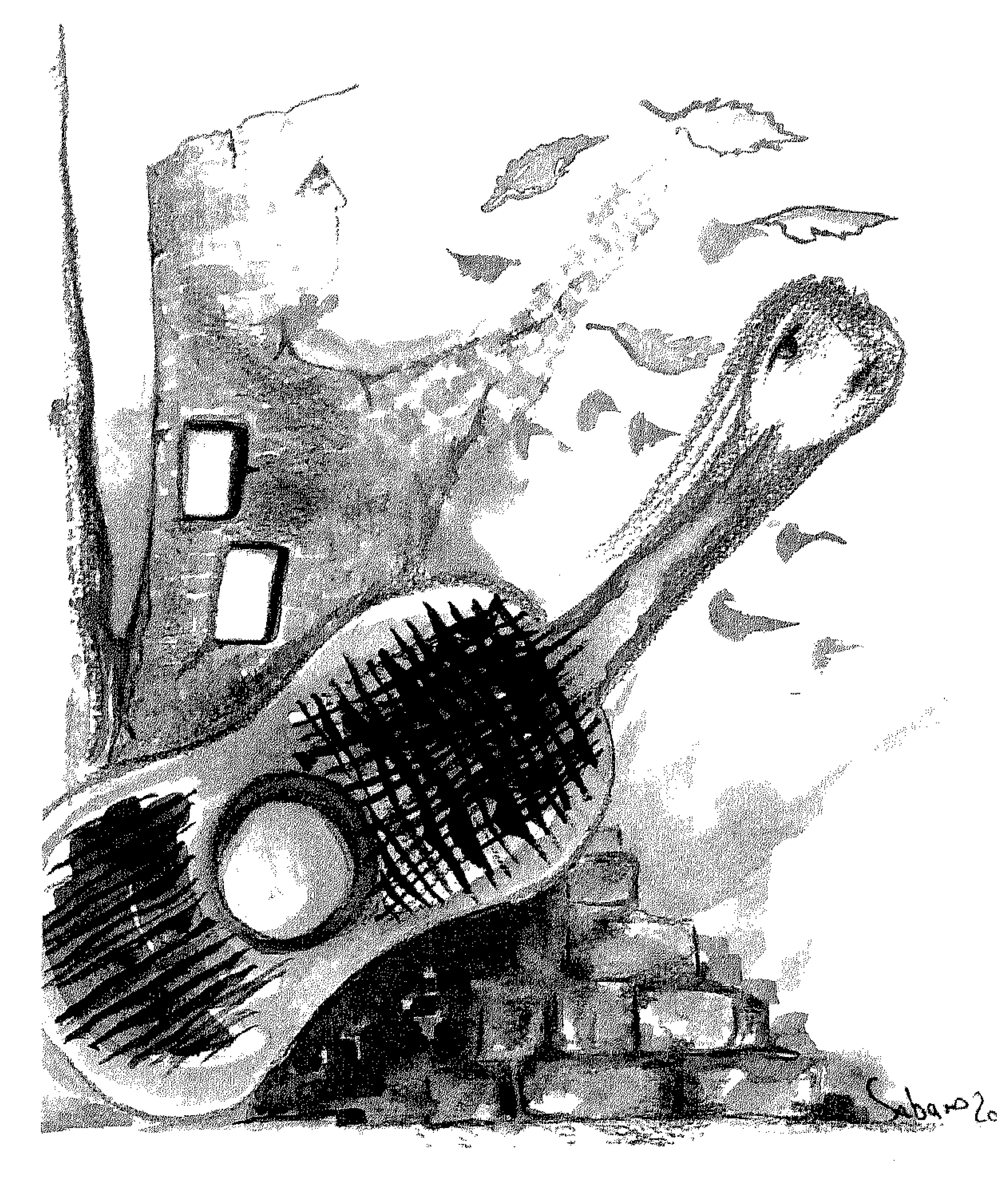
سران من حمرة الصمت

كانا يجوبان أصواتنا في الربيع
ويمتلكان من التوق
ما سيرزقنا بالحياة السعيدة
أو سيطوقنا بالغناء
وينهمران من الغيم وردا
وحبا تلقطه كائنات بريش جميل

على باب دغلهما
كان صباح يخيم
صوت نؤوم يفيق
ولون شفيف يمارس ديدنه في السهاد
على طرف العين
كانا ينامان في حضن غفوهما
ويسوقان قطعان أحلامهما
في طريق تظلله الكلمات
بأعناقها
والطيور بأطواقها
والشموس

كانا يغطان في القطن حتى الهناءة
يستدركان وقوع السريرة
في اللغو
باللغو
ثم يقومان من نشوة البوح
ينتزعان الحديقة من صمتها
يسيران في البر
يا لوحشة
هذي البراري العجاف
وهذا الزمان الموشى بدكنته
حين يحبو
يطوقنا بالصلاة على موتنا
هل
نحن سران
يرتفعان
إذا مالت الريح في نبضها
أو تآخى الضجر

يا الهي
ليس
في منطق الطير معنى
حين تغيب الإماطة
لا ليس في منطق البر حلوى
نوزعها في قراب الرؤى
كل ما في الطريق الى هفونا
أن نكون بلا أوسمة
لنمضي مع الشغف المتبتل فينا
ونهوي الى نارنا النائمة



سران
تجري المياه الى صوتها
والخرير الى نهره
والفضاءات تحمل أرتالها في صفير النهاية

سران

نحن انفعلنا على درب نارهما
كي تقيد الخبايا
وتطفو قبيل الفضيحة
تنهض في الجهر
تعلن أن الخفاء غريب علينا
وأنا جميعا
سنسكن في وحشة السر
نجمع أسماله
ثم نمضي الى عزلة التيه
دون التباس.

رماد الغريب

لست في وحشة يا رماد الغريب
ارتبك
تناول بقاياك
نم في قرارة هذا الغبار
ارتبك
مثل قلب صغير يحب الحياة
وينزل من موته لاهثا
كي يعود الى زهرة الهفو
يحملها فوق راحته
وانتظار النهار البعيد
ارتبك
على جمل هارب في صحارى التعب
تقلب طويلا
ومثل غريب عظيم يسير الى حتفه في النهار
ارتبك
ولا تتوقى السحاب
ولا ترم نارك في أي واد سحيق
اشتعل
فالهواء على ما نرى
قاتم
والامل
ليس في وحشة
أو مكوث طويل هنا
والخطى
لم تزل
تمحي في صعود الجبل.

صورة

(١)

أبدو كما لو أنني سر
تذوبه الكثافة في دوارقها
لتسفر عن يقين نائم
في دورة الهذيان
مكتفيا بغيبته القصية.

(٢)

أبدو بعيدا
صوت قافيتي قليل
هامد في النفي
مجرور الى النهدات
واللغة الشقية.

(٣)

أبدو كما القمر الحزين
معثر في غيبتي
حتى غباري دائم الهيجان
في الريح الطرية.

(٤)

اليوم يسمعني غمام تائه
وغدا سيطلقني الحمام
الى غياهب سره
سيطير بي
يختال في غيبوبتي أبدا
ويسرح في حقولي البريرية.

(٥)

أبدو على طرف الهدوء
سكينة
تقتص من آثار قلبي
في التباس غموضه
ومدينة حرّى تتوق لصوتها البري
يعتقها من الغثيان في باب الزوال همودها
قرب الظلال السرمدية.

(٦)

وهناك في باب المآل
يصب من أجراسه صوتا
تبلل بالهواء
وراح يسهب في الترنح والحمية.

(٧)

لا تتركوا نسري يجوع وغبطتي
لا تتركوا حجري يعلق صمته المجنون
في الهذيان
في زمن الخروج على الحقيقة
في تردي الأبجدية.

(٨)

لا شيء والسكنات تنهض من مخاوفها
وتمحو ما تشاء من الهدوء
تميل من تلقائها في غابة الهذيان
في نار الوداعة فوق رمل التيه
تنتظر النهار بما تلون من حجارته
ليعطينا هبات الموج والنار القصية.

(٩)

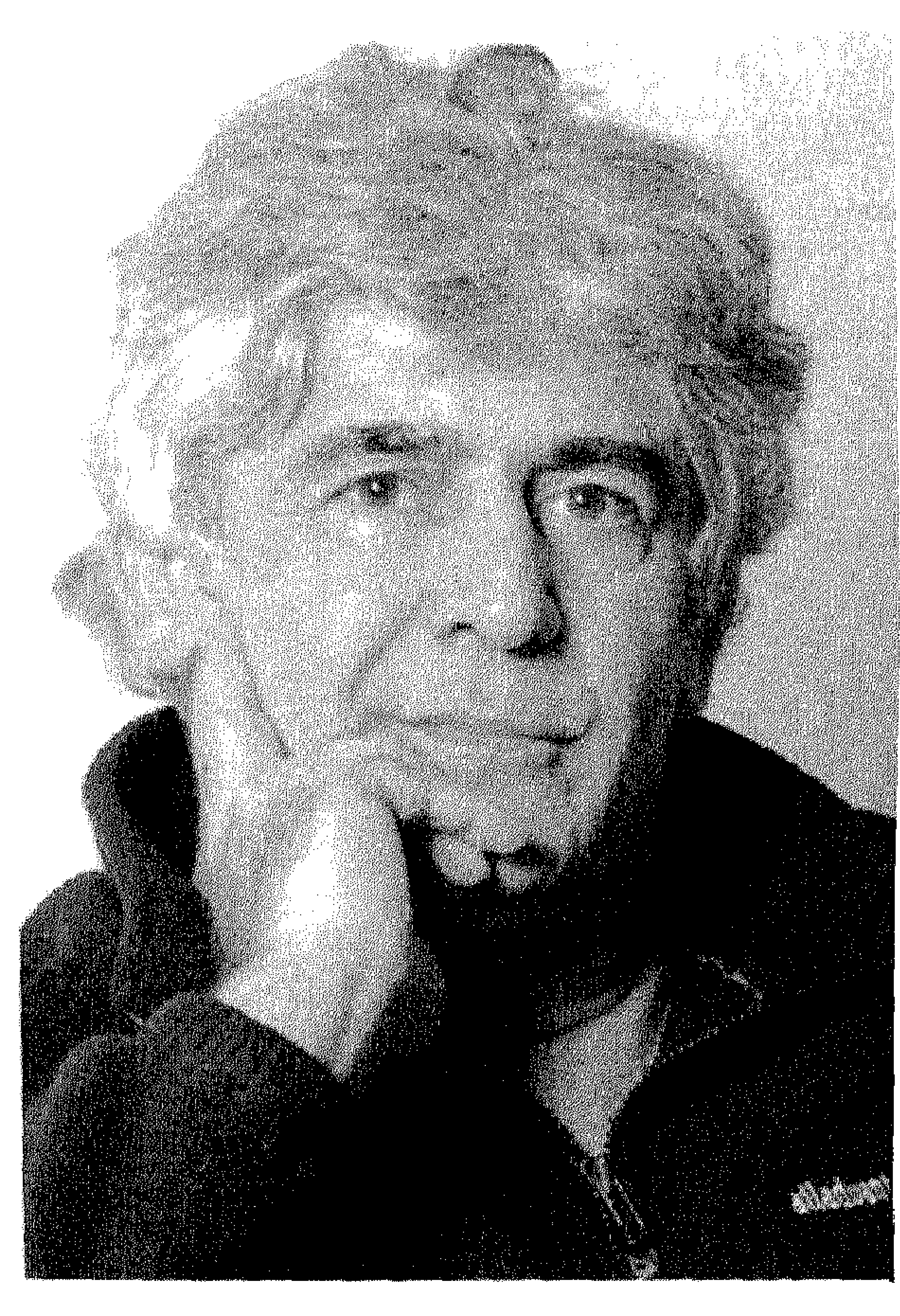
أبدو بلا هدف
ومعناي ارتباك
في معان لا ترى غير الزوال
ولا ترى فيما يحد الماء
إلا صورة ممهورة بالتيه في قفص
الرماد
وفي تعالي الخارجين لتوهم
من قهرهم
في كل موت جافل
في طعنة الليل العصية.

الشاعر سركون بولص لمجلة (عمّان)

حاوره: عدنان حسين أحمد - أمستردام

أسعى دائماً إلى كتابة القصيدة التي تمس الأعماق

وُلد سركون بولص عند ضفاف بحيرة الحبانية عام ١٩٤٤. وكان منذ صغره ولوعاً بحفظ الشعر. درس المرحلة الابتدائية في الحبانية قبل أن يواصل دراسته في مدينة كركوك التي انتقل إليها عام ١٩٥٦. بدأ سركون حياته الأدبية مبكراً. فعلى الرغم من المؤثرات الجدية لأخيه الأكبر ولأقرانه الأدباء في مدينة كركوك تحديداً، والقراءات العميقة المتنوعة التي ساهمت في تفجير موهبته الأدبية إلا أن حدسه الفني، وغريزته الشعرية، وفطرته الإبداعية هي التي أمدته بالزخم القوي للإمساك بجوهر الشعر، وملامسة العصب الإبداعي النابض لبقية الأجناس الأدبية التي يكتب فيها كالقصة والمقالة النقدية وترجمة الشعر تحديداً. ولا بد من الإشارة إلى أن سركون كان مولعاً بالرسم أيضاً، ومغرماً بالفنون البصرية الأخرى. وقد لعبت القراءات الأولى دوراً مهماً في بلورة المكونات المعرفية لسركون بولص، فبعد أن أجهز على سلسلة روايات الهلال، وروكامبل، وألف ليلة وليلة وغيرها من قصص الحب والمغامرات العاطفية بدأ مشروع قراءاته المنهجة، وبالذات مع صديقه الحميم جان دمو إذ اكتشفا مبكراً روائع مروين، وروبرت موزيل، ووالت وايتمان، وروبرت بلاي وغيرهم من أساطين الشعر والقصة والرواية. إن معرفة سركون بولص باللغة الإنكليزية وإتقانه لها، فضلاً عن غريزته الإبداعية هي التي مهدت له الطريق لمعرفة النتاجات الخلاقة لشيروود أندرسون، وهنري ميللر، وفرانز كافكا، وشيزاري بافيزي، ونيلسون ألغرين، وسيزار فاييخو وغيرهم من الكتاب الكبار الذين فرضوا سطوتهم على المشهد الثقافي العالمي. تؤرخ الانطلاقة الحقيقية لسركون بولص بعد ١٩٥٨، إذ نشر أول مقال له تحت عنوان (مايكوفسكي.. الشاعر الصقر) في جريدة النصر، وقد حقق هذا المقال ردود فعل طيبة، ثم توالت قصصه وقصائده ومقالاته ومترجماته في الظهور بصحف ومجلات عراقية وعربية مرموقة، ولعل أبرزها مجلة (الكلمة) و (حوار) و (شعر) التي كانت تحتفي بالمنجز الإبداعي لسركون بولص. عام ١٩٦٧ هرب سركون من العراق إلى سوريا ومنها إلى بيروت حيث تعرف على أبرز الشعراء والكتاب اللبنانيين والعرب هناك أمثال توفيق صايغ، يوسف الخال، أدونيس وغيرهم. ثم هاجر إلى أمريكا ليحط رحاله أول الأمر في نيويورك، ثم يسافر بمساعدة إيتيل عدنان إلى كاليفورنيا، وأخيراً استقر به المطاف في سان فرانسيسكو، المدينة التي أحبها، وكتب عنها قبل أن يراها. في هذه المدينة بدأ سركون باستكناه أحلامه، والبحث في متاهة الخريطة الثقافية التي تضم بين دفتيها أسماءً من طراز غينسبرغ وفيروف وجاك كرواك وآخرين. أصدر سركون بولص خلال مسيرته الإبداعية التي تمتد لما يقارب الأربعين عاماً عدداً من الكتب والدواوين الشعرية نذكر منها، حامل الفانوس في ليل الذئاب، إذا كنت نائماً في مركب نوح، الأول والتالي، الوصول إلى مدينة أين، الحرب قرب الأكروبول، غرفة مهجورة، رقائم لروح الكون. كما أصدر عددين من مجلة (دجلة) فضلاً عن نشره أنطولوجيا الشعر العربي عام ١٩٧١ باللغة الإنكليزية في مجلة (فوندس أريتوم) التي تصدر عن جامعة تكساس. وفي الختام لا بد من الإشارة إلى أن سركون بولص ينتمي إلى جماعة كركوك التي كانت تضم في دائرتها كل من جان دمو، أنور الغساني، فاضل العزاوي، مؤيد الراوي، صلاح فائق، جليل القيسي، يوسف الحيدري، زهدي الداوودي وآخرين إلا أن سركون يظل محتفظاً بعالمه الشعري المختلف، وبكتاباته المتأنية التي تنضج على نار هادئة. وإذا كان روبرت فروست يقول: (ينبغي على الشاعر أن ينتظر خمس سنوات قبل أن ينشر قصيدته) فإن سركون بولص أكثر مرونة حينما يطالب الشعراء بأن ينتظروا ثلاث سنوات قبل أن يدفعوا قصائدهم إلى النشر.



■ هل تشعر بالأسى لأنك ولدت في معسكر أو في دسكرة كما تسميها، وهل أن انتقالك إلى كركوك بوصفها مدينة تاريخية عريقة، متعددة الأجناس كانت نوعاً من التعويض لهذه الخسارة؟

- أنت تولد حيثما شاءت لك الأقدار أن تولد، وتتأقلم مع ذلك الجو لأنك وليد في

الطبيعة. بالنسبة لي كانت الحبانية نوعاً من الجنة، فهي مليئة بالماء والغابات والصحراء أيضاً. والطفولة لها عين خاصة كما تعرف، لأن الطفل يرى كل شيء أياً كان، ومهما كان بطريقة مميزة. كانت الحبانية بالنسبة لي هي العالم، ولم أكن أعرف أن هناك مكاناً آخر اسمه بغداد أو كركوك في تلك الطقوس الغامضة. وبطبيعة الحال كان هذا المكان ساحراً ببحيرته ومناخه وطقوسه الخاصة التي تجمع بين سكانه الآشوريين بشكل خاص مع نسبة قليلة من العرب. كان هذا المعسكر أو الدسكرة يحكمها الإنكليز من مكان ما مفصولين عن السكان، وكان العرب والآشوريون والأرمنيون وغيرهم يشتغلون عندهم. ونحن الأطفال لم نكن ندري ماذا يحدث، ولكننا كنا نعرف جيداً كيف نتصل بالطبيعة. وربما أكون محظوظاً أكثر من الأطفال الآخرين لأننا كنا نسكن بمحاذاة الضفة، وكانت الأسماك والبط والإوز والنوارس وصقور الماء تشكل جزءاً من نسيج حياتنا اليومية المائية. كنت دائماً أخرج مبكراً إلى التلال المحيطة بالبحيرة حيث أرى الثعالب واليرابيع والحيوانات البرية الأخرى، وحينما اشعر بالملل أعود إلى البحيرة لألعب مع أقراني الأطفال حيث نصطاد السمك بواسطة شباك بدائية الصنع، أو نقبض عليها مباشرة بأيدينا عندما نخوض الماء. إذن الحبانية هي نوع من الجنة الضائعة التي أحن إليها بشكل غريب. أما الذهاب إلى كركوك فهو لم يكن مقرراً من قبل أحد، بل هو مجرد صدفة قادتنا إلى هناك حيث كان لنا أقرباء تحدثوا لنا ذات يوم عن كركوك، وقالوا أنها مدينة كبيرة جداً قياساً للحبانية، ويبدو أن الأهل قد اقتنعوا بهذا الكلام فقرروا الرحيل إلى هناك. أما أنا فقد كنت في العاشرة من عمري ولا دخل لي في هذا الأمر. ولهذا أقول إنني لم أشعر بالأسى لأنني ولدت عند ضفاف الحبانية أو الجنة المفقودة كما أسميتها.

■ في قصيدتك (حلم الطفولة) ثمة محاولة لإزاحة الضباب من ذاكرتك للوصول إلى منبع الطفولة أو منبع البراءة الأول. ما نوع هذه الذكريات التي استطعت أن تصطادها أو تسترجعها بعد مرور أكثر من أربعين عاماً؟

– هنا أتحدث بالضبط عن هذه البحيرة، وعن هذا الطفل الذي يأتي من المدرسة، ويمر على بركة قريبة من البحيرة. أتذكر جيداً أن هناك بركاً منفصلة عن البحيرة. وفي إحدى هذه البرك كان هناك ثعبان صغير ملون يشبه عقداً من الخرز. أتذكر ذلك بوضوح لأن هذه الأشياء تبقى في قاع الذاكرة مثل حجر في قاع بئر. لذلك كتبتُ هذه القصيدة على مراحل عدة استغرقت ست أو سبع سنوات. وبقيت هذه القصيدة في دفاتري إلى أن أنجزتها ذات يوم وأودعتها ديواني (الأول والتالي) كمفتتح. نعم، الطفولة شيء مهم جداً، وأعتقد أن على كل شاعر أن يغوص في ذكرياته، ويحاول أن يقتنص هذه الأطياف التي سيمحوها الوقت. طبعاً هناك أشياء في القصيدة لم تحدث في الواقع. إنه أسلوب أو طريقة في الكتابة للاستفادة من فعل المخيلة. لذلك حاولت في هذه القصيدة أن أضمّن لغز الحياة كلها برأيي. وهذه الفكرة مأخوذة قليلاً من نيتشه وهي فكرة الصراع بين النسر والأفعى، بين الأعالي والأسافل، بين الحياة العليا التي نتشوّف إليها والحياة الدنيا التي نعيشها. لذلك هناك الثعبان في البركة، والنسر في الأعالي، وكيف ينقض هذا الطائر وهو بالمناسبة (الأطيش) ويخطف السمكة من أعماق الماء وتنتهي القصيدة في الأعالي. إن الطفل الذي كان يحدّق في قاع البركة كان يرى الثعبان يتحرك في الأعماق، وعندما يتحرك فهو يحرك الأوحال في القاع في محاولة تمويهية من أجل الاختفاء، لكن عندما ينظر الطفل إلى الأعلى فإنه يرى السمكة في منقار الصقر وهي لا تزال حية ترعف. هذه هي القصيدة، وهذه هي رؤياها. وأعتقد أن هذه الفكرة تهيمن على جميع قصائد الديوان الضخم الذي يتألف من (٩٠) قصيدة كتبتها في خمس أو ست سنوات.

■ في الحبانية كنت تسترق النظر إلى النساء الإنكليزيات والأسكتلنديات اللواتي يتعرين بين أكداس الورد تحت الشمس العراقية اللاهبة التي تلفح أجسادهن المليئة بالنمش، وقد أكدت غير مرة بأن عينيك كانتا مليئتين بالدهشة والانبهار وهما تستجيبان لنداءات الأجساد السرّية. كيف تفسر الآن شيفرات تلك النداءات. وما هي الكشوفات التي توصلتَ إليها بعد مرور خمسة عقود تقريباً؟

– نعم، هذه إلتقاطة جيدة منك، إذ كنت أسترق النظر إلى أجساد النساء الإنكليزيات

بالنسبة لي كانت «الحبانية» نوعاً من الجنة، مليئة بالماء والغابات والصحراء أيضاً

والأسكتلنديات، وهي أجساد بيضاء أو شقراء مليئة بالنمش المثير. وهي بالمناسبة أجساد تختلف عن أجساد نسائنا السمراوات اللواتي يلبسن الأردية الطويلة السود، وأكثرهن بالمقارنة مع الأجنبيات عجفاوات، مدمّرات بسبب العمل والكدح القاسي وتربية الأطفال الكثيرين، ناهيك عن الفقر المدقع. لذلك كنا نختلس النظر عبر الأسيجة إلى النساء الإنكليزيات. وكأطفال كانت تستيقظ فينا شهوات مذهلة ورغاب مجهولة. كنت أشبّه هذه المشاهد المسترقة بنوع من السينما الحية. فهؤلاء النساء كنّ نوعاً من المخلوقات العجيبة التي لم نرَها من قبل. ربما كنا نصادفها في فيلم عابر لم يره إلا القليلون. لذلك فالمرأة الشقراء ذات العيون الزرق تبدو بالنسبة لنا كأنها مخلوقة قادمة من كوكب آخر. أعتقد أن هذا السبب هو الذي كان يدفعنا إلى التلصص وتحقيق المتعة السرية. وللإجابة على الشق الثاني من السؤال أقول: نعم، كنت متلهفاً لاكتشاف هذه الأجساد، وحدث أن سافرت إلى أوروبا وأمريكا في وقت مبكر فاستفاقت هذه الذكرى الهاجعة في قاع الذاكرة، واشتعلت في البصيرة فسعيت لتحقيقها. وهذا الأمر لم يكن ليحدث لو لم أكن في الحبانية. فلو كنت مقيماً في الناصرية أو كركوك لما تسنى لي ولعصابة الأطفال المشاكسين تحقيق فرصة التلصص عبر الأسيجة إلى النساء الإنكليزيات اللواتي ينمن بين أجمات الورود. إنهن نوع من الحوريات أو المخلوقات الغريبة وقد تسللن إلى قصائدي وكتاباتي وأصبحن جزءاً من حياتي الواقعية والحلمية.

■ أغلب قراءاتك المبكرة سردية. ألم تقع كتب الشعر بين يديك في ذلك الوقت؟

– نعم، في البداية كنت أقرأ الكثير من الروايات والقصص وبعض الشعر أيضاً، ولكن بعد أن انتقلت إلى كركوك ركزت على الشعر بعد أن كتبت مجموعة من القصص ونشرت بعضها في مجلة (العاملون في النفط) كقصة (الملجأ)، وفي مجلة (الآداب) كقصة (القنينة). في تلك الفترة كتبت عدداً كبيراً من القصص نشرت بعضها في صحف ومجلات عراقية وعربية مختلفة وبعضها لا يزال غير منشور حتى هذه اللحظة. ثم تحولت إلى كتابة الشعر فجأة، وبدأت أركز عليه أكثر من اهتماماتي الأخرى وكان ذلك في سنوات (١٩٦٥-١٩٦٤-١٩٦٣) ومع ذلك فأنا ما زلت أقرأ القصص القصيرة والروايات الجيدة، لكنني اكتشفت أن الشعر بحد ذاته عالم عميق ويقتضي مني أن أركز عليه طوال سنوات كي أمسك بناصية الأسلوب الذي أريده والتقنيات التي أتعلمها

كل يوم، وأحاول أن أكتشف أسرارها.

■ كنت مولعاً بالرسم في مرحلة مبكرة في حياتك، وكنت تحب الرسم بالألوان تحديداً. هل ساعدك الرسم في خلق صور فنية تشكيلية ذات بعد بصري واضح؟

– كان الرسم جزءاً من حياتي اليومية. وقد أفدت كثيراً عندما تعرفت بالصديق الرسام مؤيد الراوي الذي كان يرسم بطرق مختلفة. وعندما أقوم بكل زيارة له كنت أرى لوحات جديدة وجميلة ومعبرة. لقد أثرّ فيّ مؤيد الراوي كثيراً. ومنذ ذلك الحين بدأت أرسم، ولكن بشكل بدائي، ومع ذلك فقد اكتشفت التضاد اللوني، وأبعاد التشكيل الكلاسيكي الذي أخذ مني وقتاً طويلاً إلى أن ذهبت إلى أمريكا ودرست الرسم، وعشت تفاصيله الدقيقة بحيث صار جزءاً من حياتي الشخصية، وأصبحت أحبه وأهيم به إلى درجة أنني كدت أترك الكتابة من أجله. ثم وجدت نفسي فجأة أفاضل بين الرسم والكتابة، وأخيراً قررت أن أترك الرسم من أجل الكتابة. ولكي أعرج على الشق الثاني من سؤالك فأقول: نعم هناك الكثير من قصائدي التي هي نوع من الرسم بالكلمات. أما الصورة فهي عندي في الكتب الأولى جوهرية جداً في بناء القصيدة وتكوينها، وخصوصاً في كتاب (الوصول إلى مدينة أين) وأكثر قصائد هذا الكتاب مركزة على الصور المعمقة بحيث أن القصيدة تدور حول بؤرة صورية. والقصيدة التي تحدثنا عنها قبل قليل حول الصقر والأفعى صورية تكاد تراها مرسومة. إذن الرسم مهم جداً بالنسبة للشاعر. ذلك أن الرؤيا مهمة في الشعر بقدر أهمية العناصر الأخرى.

■ هل أمدتك معرفتك الشخصية بجان دمو بزخم معين على صعيد القراءة والرؤية والتوجه؟

– لا شك في ذلك، لأن جان دمو كان صديقاً حميماً لي مذ كنا طالبين في المتوسطة الغربية في كركوك. وقد بدأنا باكتشاف عالم القراءة الكتابة معاً. كان جان دمو في الفرع العلمي، بينما كنت أنا في الفرع الأدبي. وحين أعرته بضعة كتب بدأ فوراً في قراءتها والاستغراق فيها إلى حد أنه ترك المدرسة من أجلها، وأظن أنه أصيب بمس من الجنون بعالم القراءة والفكر والتجليات الإبداعية. هكذا قضينا السنوات الأولى من تعارفنا وكأننا مصابون بنوع من السعار الذهني الذي تؤججه القراءات اليومية. بالمناسبة كنا نقرأ بنهم، وإذا كنا لم نستطع شراء الكتب فإننا لفرط الحاجة أو الرغبة في المعرفة كنا نسرقها. جان دمو شخصية مذهلة. كانت نقاشاتنا وحواراتنا تبدأ من أول النهار وتمتد إلى منتصف الليل أو حتى أول الفجر أحياناً. في سن السادسة عشرة أو السابعة عشرة وهو عمر مبكر تعرفنا إلى شخصيات أخرى، وفي الحقيقة جان هو الذي تعرف إلى مؤيد الراوي ثم عرفني عليه، وهكذا امتد التعارف ليشمل كل من أنور الغساني، صلاح فايق، فاضل العزاوي، يوسف الحيدري، جليل القيسي، الأب يوسف سعيد. كانت علاقتنا حميمية. أعني أننا نلتقي ببعضنا البعض يومياً، بينما كنا نلتقي بزهدي الداوودي خلال فترات متباعدة. كنت أخرج من البيت يومياً وأذهب إلى السوق العصري حيث أرى جليل القيسي يجلس في دكان أخيه، فأجلس معه وهكذا يتوافد الآخرون فتكتمل الجلسة، فنشرب الشاي، ويبدأ الحديث عن الأدب والفن. وبينما نحن منغمسون في الحوار وإذا بيوسف الحيدري يمر فيجلس ليحدثنا عن أحد الفصول التي قرأها في رواية (الأخوة كارامازوف) أو يطل مؤيد الراوي فجأة فيغرينا بالذهاب إلى مقهى ما لمواصلة النقاش الأدبي. كان صلاح فايق يشتغل في دكان أبيه، وعندما نتحلق حوله كان يرينا قصائده التي كتبها مؤخراً. كان انغماسنا في الأدب سريعاً، ومليئاً بالحماس، وعامراً بالنقاشات المجدية. ولا بد من الإشارة إلى أن مؤيد الراوي كان أستاذاً في المحاورة، وله علاقات جميلة وعظيمة. كانت هذه الجماعة الأدبية نوعاً من الجزيرة في مدينة كركوك التي كانت فعلاً مدينة متأخرة عن العصر، وما زالت متأخرة، ففيها يعيش أناس عاديون، ونحن نبدو بينهم كالمجانين، نقرأ بنهم وشغف كبيرين، متحمسين لأفكارنا الجديدة، بل أنا متأكد جداً أن الكثيرين من أبناء المدينة كانوا ينظرون إلينا وكأننا أناس مختلون عقلياً لفرط حماسنا، ولغرابة الكلمات التي كانت تدور على ألسنتنا، وأكثر من ذلك فهم لا يعرفون أسماء من قبيل جان بول سارتر، ودويوفوار، وألبير كامي وهمنغواي. كل واحد منا كان ولا يزال يحمل ذكرياته الفردية والجماعية عن مدينة كركوك.

■ متى استطعت ملامسة أو اكتشاف الغريزة الشعرية لديك؟ هل وصلت إليها بنفسك أم ساعدتك القراءة والتجربة في الوصول إلى فضاءاتها الغريبة والمدهشة؟

– من الطبيعي أن القراءة مهمة جداً في هذا الأمر. فعندما تشرع في القراءة وتتدرج فيها تكتشف أشياء جديدة. قرأت روايات طرزان، وأرسين لوبين بنهم، ثم وجدت نفسي أقرأ كتب (ألف ليلة وليلة) و (سيرة عنترة) وأجزاء متنوعة من التراث العربي الثر. يبدو أن هناك نوعاً من المسرى على كل كاتب أو قارئ أن يتبعه إلى أن يصل إلى قناعة ما إذا كان مُصراً على القراءة والدراسة والتنقيب، وهكذا سيجد نفسه من دون لأي أمام كتاب من طراز دستويفسكي، وتولستوي، وتشيخوف، وتورجنيف، وهمنغواي، وفيتزجيرالد، وفوكنر وآخرين. ولا تنسى أنني كنت أقرأ بالإنكليزية منذ وقت مبكر لذلك لم أكن أعتمد على الترجمات في العربية، وهذا شيء مهم جداً. وكذلك كان جان دمو يقرأ بالإنكليزية، وكذلك أنور الغساني وفاضل العزاوي ومؤيد الراوي بشكل بسيط، لكنني كنت مولعاً بالتنقيب في المكتبات الإنكليزية، وخصوصاً الكتب التي لم تترجم. هكذا اكتشفنا أنا وجان دمو كتاباً مذهلين مثل سيزار تافيجي، الكاتب الإيطالي الذي التهمنا رواياته التي كانت موجودة كلها في العراق، والكتاب الألمان غونتر غراس، وروبرت موزيل، وتوماس مان وغيرهم. كنا قراءً نهمين نقرأ بشكل مستمر ومعمق، ونقوي لغتنا الإنكليزية. وهكذا بدأت أترجم، وقد نشرت عدداً من القصص المترجمة هنا وهناك. والحقيقة أن نشر هذه القصص قد ساعدني مادياً، إذ أن بعض المجلات مثل (العاملون في النفط) كانت تدفع مكافأة لا بأس بها، فخمسة دنانير آنذاك كان مبلغاً جيداً كمصروف للجيب أو لشراء بعض الكتب أو الذهاب إلى السينما، أو تناول وجبة طعام شهية وما إلى ذلك. وفي الوقت نفسه كنت أبعث إلى مجلة (شعر) بعض قصائدي، ومجلة (الآداب) بعض قصصي وقصائدي، وهكذا استمريت إلى أن بدأت الأمور تتجوهر، والصداقات الأدبية تتعمق، وبدأنا ننظر إلى الأدب بجدية حقيقية. في ذلك الوقت كانت لنا مجالس منظمة في مدينة كركوك، إذ كنا نلتقي إما في بيت جليل القيسي، أو في بيت الأب يوسف سعيد، أو في بيت مؤيد الراوي أو في بيتنا بحيث أصبحت هذه الجلسات جزءاً من تركيبنا الذهني الذي كان يدفعنا إلى الكتابة والإبداع. فمثلاً كان جليل القيسي يقرأ لنا قصة، ويقرأ لنا مؤيد الراوي قصيدة، ويفاجئنا الغساني بنص جديد، وأنا أقرأ قصة أو قصيدة. وغالباً ما كنا نتحاور بشأن هذه النصوص، وننتقد بعضنا البعض. هذا الجو الأدبي أعتبره جواً نادراً في مدينة كركوك، وأعتقد أن أي كاتب سيكون محظوظاً إذا وجد في مطلع شبابه كتاباً آخرين يشاركونه الرؤى والمطامح والهواجس الأدبية، وهذا ما حدث أيضاً في بغداد. ويبدو أن الكتاب العراقيين لا يمكن لهم أن يخلقوا شيئاً حقيقياً إلا إذا التحموا معاً، وشاركوا في تبادل الآراء والأفكار، لذلك فالمقهى هو ظاهرة عراقية تقريباً، وخصوصاً المقاهي التي يؤمها الأدباء والشعراء والكتاب مثل مقهى (البلدية) ومقهى (إبراهيم) أو كما كانوا يسمونه بمقهى المعقدين، ومقهى (ليالي سمر) ومقهى (حسن عجمي) وهذا الأخير لا يزال يتردد عليه

الأدباء والشعراء ويتحاورون، ويتنازعون، ويتبادلون الإصدارات، ويقرأون آخر نتاجاتهم لبعضهم البعض.

■ هل تعتقد أن حدسك الإبداعي هو الذي أفضى بك إلى اكتشاف الروائع الأدبية العالمية أم أن هناك من ساعدك في هذه الاكتشافات مثل قراءة مروين، هنري ميللر، روبرت موزيل، نيلسون ألغرين، فلانيري أوكنر وغيرهم؟

– هذه مسألة معقدة ومتشابكة. أعتقد أن ما يحدث هو كالآتي أنت تقرأ كاتباً واحداً ومن خلاله تجد أدلة لكتاب آخرين. فمثلاً أن تقرأ مقالاً أو كتاباً لهنري ميللر فإنه سيحدثك عن دستويفسكي، وكيف تأثر به. أو يحدثك عن كتاب فرنسيين لهم سطوة كبيرة في المشهد الأدبي العالمي. أو كما حدث لي أن قرأت كتاب (مدار السرطان) في بغداد وهزني من الأعماق، وحفر في ذهني صورة باريس التي كنت أحلم لسنوات أن أزورها وأرى الأماكن التي رآها هنري ميللر، والطريقة التي صوّر بها الشوارع والعاهرات والشخصيات المجنونة والبوهيمية. هذا كتاب يهز أي قارئ وقد هزني من الأعماق فعلاً وأثر فيّ بشكل لا يصدق. إن كل كتاب هو نوع من الدليل يقودك إلى كاتب آخر وعالم آخر. وبطبيعة الحال فأنت عندما تستمر في القراءة والفضول فإنك تكتشف أشياء مذهلة في المكتبة التي ترتادها، وتبدأ بالمغامرة في اختيار الكتب التي تريد أن تقرأها، وبطبيعة الحال هناك نوع من الحس والغريزة القرائية التي تدفعك إلى كتب معينة، وهذه الكتب هي التي تتماشى مع طبيعتك الداخلية. فأنا في الشعر مثلاً أفضل شعراء معينين لأنهم يمسون وتراً خاصاً فيّ أو مخيلتي، أو في تركيبتي كشاعر. قد تستغرب إذا قلت لك أن في حقيبتي الأعمال الكاملة للشاعر سيزار فاييخو أحملها معي حيثما ذهبت. هناك مجانين قلة يأخذون معهم الأعمال الكاملة للشعراء الذين يحبونهم فهي ثقيلة كما تعرف، لكنني أشعر بأن هذا الشاعر يمكنه أن يمنحني العزاء كلما كنت بحاجة إلى عزاء من هذا النوع، فما عليّ إلا أن أفتح أعماله الكاملة وأقرأ بضع قصائد له لكي استعيد توازني. إنه يحقق لي أقصى درجات الراحة. عندما قرأت أودن لم أحبه كثيراً، ثم بدأت أتعمق في قراءته لسنوات طوال كي أسبر أغواره، وهذا السبر استمر مذ كنت في كركوك وبغداد وبيروت وأخيراً أمريكا. فكل شاعر هو عالم كامل بحد ذاته. قضيت قرابة ثلاثين سنة وأنا أحاول أن أسبر أغوار أودن لكي أترجمه، وما زلت أشتغل عليه حتى الآن. ونشرت قصائده المترجمة إلى العربية في الكثير من المجلات إلى أن وجدت قبل سنتين كتاباً موسوعياً عن أودن بحيث أن كل أسراره مفسرة هناك ذلك لأن قصائده مشحونة بالرموز والألغاز إلى درجة يعتقد فيها البعض أنها سرياليات، لكنها ليست كذلك. إنها قصائد عميقة شائكة تحتاج لمن يغوص فيها ويفهمها لكي يترجمها. إن مترجم أودن يحتاج إلى أن يعرف الثقافة الغربية بأكملها لكي يفهم هذه القصائد. إذن كل شاعر هو عالم كامل بحد ذاته، وكل قصيدة هي شيفرة، أو طبقات متعددة لم تسلم نفسها إلا بعد رحلة مضنية من السبر والاستكشاف.

■ هل كنت تحاول أن ترسم ملامح الذاكرة الشعبية لكركوك كمدينة متعددة الأعراق والأجناس والثقافات في قصيدتك المعنونة (حلم الحمّال على جسر القلعة)؟

– هذه القصيدة هي نتاج سنوات من الحلم والتفكير بالمدينة. كنت أعرف حمالاً، وهو أحد أقرباتي بالمناسبة، يعمل عند الجسر المؤدي إلى قلعة كركوك مع مجموعة من زملائه الحمالين ينتظرون البضاعة أو الأعباء التي سيحملونها إلى الأماكن العالية في تلك القلعة. وكنت عندما أعود من المدرسة أسلّم عليه. وكان هذا الحمال شخصاً قريباً من البلاهة والسذاجة والجنون ربما. ويقال أنه ذات مرة أحبّ امرأة. امرأة جميلة حمل لها ذات يوم أغراضها إلى القلعة، ودعته لأن ينام معها في الفراش لمرة واحدة فقط، إذ أخذت وطرها منه، وجُنّ بعد ذلك. هذا هو جوهر القصيدة. فكرت بهذه القصيدة كثيراً، وتخيلتُ حال هذا الحمال المسكين وتعلقه بالمرأة التي أحبها. وقد أهديت هذه القصيدة إلى صديقي جليل القيسي كنوع من التذكير بأن هذه المدينة تعني لنا الكثير. وحاولت في هذه القصيدة أن أظهر كلاسيكية كركوك، أي أنها مدينة عتيقة، والقلعة هي رمز لهذه العتاقة والقدم. فهذه المدينة مرّ بها الإسكندر، والآشوريون، والغزاة. ومن خلال قصة الحمال الذي رأى الجمال المطلق واللذة النهائية مع هذه المرأة المجهولة، السرية، التي هي حلم الجميع،

في حقيبتي الأعمال الكاملة للشاعر سيزار أحملها معي حيثما ذهبت

وخصوصاً الناس المحرومين في مدينة كركوك، وبعد ذلك عاش يغني ذكراها وهو يتجول ويطوف في أرجاء المدينة. أنا رأيت في هذه الصورة الصغيرة رمزاً ومفتاحاً للغز كركوك. فهذه المدينة التي نشأنا فيها ستبقى معنا، نفكر بها، ونحاول استعادة شكلها وأسرارها والشخصيات التي كنا نعرفها هناك. وهكذا أصبحت نوعاً من الخزين الذهني، أو نوعاً من الحلم الذي كنا نعرف تفاصيله، وبالنسبة للشاعر هذا الحلم أو هذه التفاصيل هي المادة التي نشتغل عليها، ومنها تنبع كتاباتنا الأدبية.

■ هل تعتقد أن مقالك (مايكوفسكي.. الشاعر الصقر) قد مهد لك الطريق للانتماء للحزب الشيوعي العراقي. ما الذي أفدته من تجربة الانتماء السياسي، خصوصاً وأنك قلت في الحوار الذي أجراه الشاعر خالد المعالي بأنك (شاعر سياسي جداً) كيف تعزز لنا هذا الرأي؟

– نعم، لنبدأ منذ البداية. تحدثت في ذلك اللقاء كيف أنني اكتشفت هذا الكتاب عن مايكوفسكي بالإنكليزية، وأعجبني شعره. وكنت ربما في الخامسة عشرة من عمري. ترجمت هذا المقال ونشرته في صحيفة (الإنسانية) التي كانت تصدر في كركوك. ووقتها لم أكن أعرف أي شيء عن الحزب الشيوعي العراقي أو أي حزب آخر، ولكن كان هناك أخ ليوسف الحيدري، وكان منظماً لخلية شيوعية جاء راكباً دراجته يستفسر عني حتى وجد بيتنا. كان اللقاء الأول حميماً فتصادقنا وبدأنا نتناقش في أمور كثيرة. وهذا الشخص هو الذي شجعني على الانتماء للحزب الشيوعي العراقي فوافقت بسرعة لأنني كنت شاباً صغيراً مولعاً بالمغامرة الفكرية. هكذا كنت أسمع عن لينين، وستالين، ودستويفسكي وبقية الكتاب الروس. استمرت هذه التجربة، وتواصلت اللقاءات الحزبية لكنني ما زلت صبياً، غض العود، كما يقال، ومع ذلك فقد اكتشفت هذه الأشياء بشكل مبكر. كنت أتساءل بصراحة تامة: لماذا نذهب هذه المسافات الطويلة خارج مدينة كركوك من أجل أن نتحدث في أشياء عادية ممكن أن نتحدث بها في المقهى أو أي مكان آخر؟ غير أن الرفاق كانوا ينظرون إليّ بشكل فكاهي من دون أن يقدموا لي إجابة شافية. في تلك الفترة كنت منشغلاً بالقراءة والكتابة والاكتشافات الأخرى التي لم تتوقف. ومن المواقف الطريفة التي أود التوقف عندها هي أنني أخذت جان دمو معي ذات مرة إلى القلعة مع شخص آخر في الحزب من أجل أن نوزع المنشورات الحزبية. غير أن جان دمو ارتعب بشكل مذهل، وحينما عدنا بالباص اكتشفنا أن

المنشورات لا تزال في عب جان لأنه نسي أو خاف أن يوزعها على العمال. هذا جزء من مغامرتنا الحزبية. وأن الجمال أو اللذة في الحزبية كانت تكمن في الرفقة، أي في الأصدقاء الحقيقيين الذين نتحاور معهم، ونفتح قلوبنا لهم من دون خشية أو تردد. على أية حال إن التجربة السياسية مفيدة جداً. وكما ذكرت لك أنني كنت يسارياً، وربما ما زلت يسارياً، لكن دائرة اليسارية تتوسع مع الثقافة والتجربة والحياة، ولهذا تجد نفسك تتق السياسة مع تزايد فهمك لها. فالسياسة شيء عصي على الفهم عندما تكون في سن السابعة عشرة أو في العشرين من العمر. وهذا الشيء هو جزء من ثقافتنا العراقية، فنحن لا نعرف كاتباً عراقياً لم يكن شيوعياً أو بعثياً أو منتمياً إلى أي حزب آخر. وينبغي لنا نحن الأدباء أن نجرب السياسة من هذا المنظور، لكن فيما بعد على كل واحد منا أن يختار الطريق الذي يراه مناسباً سواء في البقاء في هذا الحزب أو الانتقال إلى حزب آخر أو ترك الانتماء الحزبي نهائياً أو اللجوء إلى بدائل أخرى. إذن تجربتي الحزبية كانت قصيرة، غير أن أصدقائي كلهم يساريون، وأنا أرتاح إلى الأدب اليساري، والتفكير اليساري. وحقيقة فإن اليمين يعني بالنسبة إلي الرجعية والتأخر العقلي. نحن في العراق نحتاج إلى مثقفين مسؤولين، بمعنى أنهم يحنون إلى تلك البدائل، ويريدون التغيير لهؤلاء البشر البسطاء مثل اهلك وأهلي، ونحب لهم الخير ويجب أن نفعل شيئاً من أجلهم. ولذلك فأدبنا بهذا المعنى يساري وإلا فما هي التسمية المناسبة؟

■ **كنت إنساناً باطنياً، ولا تزال كذلك في هواجسك الشعورية والحسية العميقة. هل أنت باطني في قصيدتك أيضاً؟ أم أنك تبحث عن الصوت الباطني للشعر؟**

– أنا أسعى دائماً إلى القصيدة التي تمس الأعماق، سواء أكان الموضوع عن عربة أو حوذي أو حمّال. لا يهم الموضوع حقيقة، وإنما يجب أن نرى في هذا الموضوع أعماقاً معينة. وتلك الأعماق لن تُرى إلا بأن نجلو القصيدة مثل مرآة، وأن نفرك صدأ الذاكرة، وأن نغسل العينين من الأوشاب بحيث يمكن لنا أن نرى الأشياء بعمق. وهذه عملية طويلة جداً قد تستغرق عمراً كاملاً لكي تنجز الوسائل، وتمتلك التقنيات الشعرية التي ستمكنك من هذا النوع من الخلق الإبداعي. إذن، القصيدة عندي تطورت، ولا تزال تتطور بحيث أستطيع أن أصل إلى هذا الشيء الذي تسميه بالباطني. الباطنية بهذا المعنى هي أن تصل إلى أعماقك، وأن تعرف من أنت. أن تواجه نفسك في المرآة، وأن تكتب ذلك بعمق. وأن تجد الوسائل التي تجعلك توصل هذا الحدس أو هذا الهم إلى القارئ. إنها مسألة معقدة جداً، وفي النهاية لا يمكن تسييرها إلا بواسطة النص بذاته. كتبي الأخيرة بهذا المعنى كلها متواصلة. الكتاب كله ليس قصيدة واحدة، وإنما هو رؤى مختلفة لنفس الشكل الحياتي، ولنفس الدوران حول الأشياء. لا أعرف لماذا أمسكت بي وصارت جزءاً مني، ومن تركيبتي الشخصية. الكاتب والشاعر خصوصاً هو الذي يهتم بهذه الأشياء. ومن خلال هذه الرؤية يمكنك أن ترسم صورة لعقلك، ذلك أننا تقريباً نسخ من بعضنا. الإنسان محدود ببضع عواطف، وهذا ينطبق على جميع البشر. وتلك العواطف القليلة هي الحب والكراهية والحنان والأمل والألم الخ. هذه الأشياء هي التي تستقطب حياتنا ومسيرتنا. هذه الأشياء قليلة ومحدودة كما قلت لكن كل واحدة منها هي عالم كامل أو أكوان كبيرة تستغرق آلاف الشعراء لكي يقدموا لنا صورة عن هذه الأجواء الباطنية.

■ **هل أنت كلكامشي النزعة في أسفارك، وحياتك الشخصية، وأحلامك الوجودية؟ ما الذي تبحث عنه بالضبط على صعيد الكتابة والحياة؟**

– لعل كلكامش هو الصورة المثلى للشاعر وللمفكر الذي يرى العالم كرحلة لا تنتهي. رحلة قد تنتهي فقط بذلك القرار في العودة. وأنا طوال حياتي ما زلت أحمل عدة كتب عن كلكامش، كأنني ما زلت أتابع ذلك الملك العظيم الذي كان شاعراً وفيلسوفاً، وما زالت أسطورته تترجم بشكل جديد، وتكتب في روايات وموسوعات. في أمريكا هناك موسوعة عن كلكامش، وفيها مواد مذهلة كتبها مئات الباحثين والكتاب والفلاسفة والمفكرين الذين يهتمون بهذه الأسطورة. نحن نعتقد أنها مجرد أسطورة عن رحلة كلكامش. كلا، هناك أشياء مبطنة فيها تكتشف يوماً بعد يوم، وأسرار كثيرة أشبه بطبقات من المعاني المبهمة التي دبجها الكهنة البابليون وهذه المعاني الخفية تحتاج إلى سبر دائم. أنا أحاول أن أرى العالم بهذه الطريقة، لكن ليس بالضبط تماماً، فكلكامش بالنسبة إلي يعني التفكير بالمكان، المكان الذي ولدنا فيه، ولماذا نغادره؟ هل لنبحث عن عشبة الحياة، أو عن الخلود كما عند كلكامش؟ ولكننا في هذا العصر نفكر بطريقة أخرى. أي أن عشبة الحياة فعلاً موجودة في مكان ما بشكل آخر. والخلود جوهرياً هو نفسه كفكرة، لكننا نجده بطريقة أخرى. أنا سافرت بهذه الطريقة عبر الصحراء، لكنني لا أعتبر نفسي كلكامشياً، وإنما أستنير برحلة كلكامش، وبهذه الملحمة العظيمة. في السنين الأخيرة وجدت نفسي أكتب عن معنى أن تكون عراقياً آشورياً. وعن معنى أن يكون لك كل هذا التراث، وأن تكون لك فعلاً هذه العروق الضاربة في الأعماق من أوروك، وأور، وسومر، وأكد، وآشور، وبابل وغيرها من مدن العراق وحواضره المهمة، وعن معنى أن تولد حقاً وسط هذه الحضارات المتعاقبة التي لا تزال آثارها شاخصة أمامنا وفينا. فنحن من نفس هذه التربة. إذن نحن نحمل تلقائياً هذا التراث العراقي الذي يزهر ويتواصل. وأقول لك بصراحة أن هذا الإحساس يزداد عندي مع الزمن. ربما بسبب العمر، فأنت في عمر معين تجد نفسك تتساءل عن كل هذه القضايا المهمة والجوهرية. أنت تواجه أسئلة معقدة من طراز من تكون؟ وكيف تكون نهاية رحلتك؟ إنها فكرة العودة أطرحها بهذا العمق. وعندي في الحقيقة ملحمة طويلة هي كتاب عن فكر الذهاب والعودة. يعني الموضوع الأساسي في هذه القصيدة هو موضوع العود الأبدي كما عرّفه نيتشه. وفكرة العود الأبدي تعني أننا نحمل بذرة معينة تدفعنا إلى العودة، بحيث نشعر أن البقاء في حالة السفر هي نوع من القلق الداخلي، وينبغي أن يُختم باسترجاع الخطوات التي اتخذناها بحيث نصل إلى ذلك المنبع. إذن بهذا المعنى نحن نمشي بموازاة كلكامش فالشيء المهم الذي نستنتجه، أو المعنى الحقيقي الذي نمسك به هي ذات الحكمة التي وصل إليها كلكامش، وهي ببساطة أن الخلود موجود هناك. الخلود هو في تلك الأسوار التي شيدها هناك، والتي ستبقى بعده شامخة. هذه هي الحكمة السومرية القديمة التي ما زالت تحمل معاني كثيرة، وخصوصاً في الشعر الذي هو الطريق الأمثل للكتابة عن سفر الوجود الإنساني، وسبر الأسرار العظيمة، والتعامل مع فكرة الذهاب والعودة.

■ **هل تعتقد أنك أول من عرّف بحركة البيتكس الشعرية في سان فرانسيسكو؟ وهل لك أن تتحدث لنا عن سطوة وتأثير قصيدة (عواء) على شعراء جماعة كركوك وبالذات على الشاعر فاضل العزاوي؟**

– عندما كنت في كركوك وصلت إلينا أخبار في الصحف والمجلات عن هذه

كلكامش هو الصورة المثلى للشاعر وللمفكر الذي يرى العالم كرحلة لا تنتهي

الحركة، كما قرأنا بعض قصائد غينسبرغ والبيتكس، ولكنها مجرد شذرات في صحيفة أو مجلة إلى أن أتيح لي عندما ذهبت إلى بغداد، واطلعت على قصائد غينسبرغ في المكتبة الأمريكية، ثم قرأت كرواك. ومن خلال القراءة حدثت بعض التأثيرات لأنهم كانوا الجماعة الطاغية في تلك الفترة (١٩٦٤-١٩٦٥) ولكننا لم نكن نعرف عنهم سوى هذه الشذرات أو القصائد المتفرقة المنشورة هنا وهناك. وحين وصلت إلى بيروت ذهبت مباشرة إلى المكتبة الأمريكية فوجدت هناك كتب غينسبرغ وكرواك وآخرين أمحضهم حباً كبيراً، فقلت ليوسف الخال أريد أن أعمل ملفاً خاصاً عن حركة البيتنكس لمجلة (شعر). وافق الخال مباشرة، وأعطاني مدة شهرين لإنجاز هذا الملف وقد صدر هذا الملف وفيه قصائد لغينسبرغ ومنكور وسنايدر وأغلب الشعراء المهمين في هذه الحركة، بل أنني ترجمت بعض أغلفة اسطوانات عملوها في تلك الفترة. كان عدداً جميلاً ومفيداً. أما عن تأثير قصيدة (عواء) فدعني أقول أولاً أنها قصيدة صعبة وعصية على الترجمة، وكان عليّ أن أنتظر سنوات طوال حتى أسبر أغوارها جيداً. وهكذا ظلت القصيدة معلقة إلى أن وجدت نفسي في اليونان واشتغلت عليها مدة طويلة فهي كما تعرف قصيدة مليئة بأسماء الأماكن، ولا يمكن لك أن تفهم هذه الأشياء ما لم تذهب إلى سان فرانسيسكو بالتحديد فهي مكتوبة هناك، وهو يذكر أنواعاً من الخمور والمخدرات كالماريوانا والأشياء الأخرى التي كانت شائعة آنذاك ولن يعرفها أحد إلا إذا عاش هناك. القصيدة محتشدة بأسماء الشوارع والأحياء والأشخاص وغيرها. وعندما ذهبت إلى أمريكا وعشت هناك عرفت كيف أترجم قصيدة (عواء) وهي قصيدة مهمة جداً، وربما يكون فاضل العزاوي قد قرأها في ذلك الوقت وتأثر بها. أنا هنا أتساءل منّ من العرب ترجم غينسبرغ؟ وجوابي هو لا أحد. ربما تأثر بعض الشعراء من خلال السماع أو قراءة شذرات متفرقة له في الصحف والمجلات. إن قصيدة (عواء) تركت تأثيراً ذهنياً كبيراً مذهلاً على قرائها. إن أي قارئ عندما يقرأ القصيدة أول مرة فإنها تصعقه بشكل لا يصدق من دون شك إذا كان يفهم الإنكليزية بشكل جيد. لهذا السبب كان عليّ أن أترجم قصائد هذا الشاعر المبدع، وفيما بعد تعرّفت عليه شخصياً، وأصبحنا أصدقاء حميمين. توفي غينسبرغ قبل سنتين، ولكنه عاش حياة جيدة، إذ كان في الثمانينات من عمره، بينما مات كرواك في خمسيناته بسبب السكر والكحول والمخدرات. وقبل سنة مات غريغوري كورسو، وهو من أفضل شعراء هذه الحركة. أما سنايدر فما زال حياً، وقد أنهى قبل ثلاث سنوات قصيدة ملحمية اشتغل عليها أربعين سنة، ونال عليها جائزة (كوتزار). وفرلنغيتي أطولهم عمراً لا يزال حياً، وتراه أحياناً يمشي في شارع كولومبس أمام مكتبته وهو في طريقه إلى مقهاه الإيطالي المفضل مع كلبين أفغانيين كبيرين. وقد أصبح غنياً وبرجوازياً من خلال مكتبته المسماة (أضواء المدينة) التي نشرت قصيدة (عواء)، هذه القصيدة التي أحدث نشرها دوياً كبيراً في المشهد الثقافي الأمريكي. ولا تزال (عواء) تصدر في طبعات متواصلة لا تنقطع، ذلك أن الجيل الجديد في أمريكا بدأ يقرأ هذه القصيدة، ويحاول أن يجد فيها، كما وجد الجيل الستيني رموزاً معينة تدفعه إلى الإيمان بشيء ما. وهي قصيدة مهمة صدرت حتى الآن طبعتها الأربعون، أو ربما أكثر من ذلك. لذلك اغتنى فرلنغيتي من هذه القصيدة (الكتاب) الذي بيع منه أكثر من مليوني نسخة، ولا أعتقد أن هناك كتاباً شعرياً في التاريخ باع هذه الكمية الكبيرة. غينسبرغ هو إنسان عظيم، وشاعر مبدع، وآخر مرة رأيته كانت في مدينة أوكلاند، عبر الخليج، وهي مدينة قريبة من سان فرانسيسكو. وقد اتصل بي ذات مرة، وقال لي أنه سوف يقوم بقراءة شعرية، وسيبعث المكافأة لأطفال فلسطين، وهو يهودي بالمناسبة. وقد اقترح عليّ ذات مرة أن نذهب إلى فلسطين، ونقرأ قصيدة (عواء) معاً، هو يقرأ النص الأصلي بالإنكليزية وأنا أقرأ الترجمة بالعربية أمام حائط المبكى أو أمام قبة الصخرة. فقلت له هذه فكرة شعرية عظيمة، لكنك سترجع سالماً إلى أمريكا، وربما أعلّق أنا على غصن شجرة هناك. الرجل كان شاعراً عظيماً، وعندما وافته المنية كنت في أبو ظبي، فألقيت محاضرة عن حياته وتجربته الشعرية. إذ جيل البيتنكس هو جيل عظيم، وأثر فينا أخلاقياً من دون شك، وعلمنا أن نكون أحراراً، وأن نجرب الكتابة بأساليب جديدة من دون خوف. وعندما كنت في سان فرانسيسكو دخلت في معمعة الحرية والثورة الجنسية وحتى المخدرات. ولم لا فعلى الشاعر أن يجرب كل هذه الأشياء. فاضل العزاوي جرّب هذه المسائل في وقت مبكر، لم لا هنيئاً له.

■ ماذا تعني لك سان فرانسيسكو ثقافة وحضارة ومكتبات وحركات شعرية وأزقة حديثة ملأى بالفلاسفة والمثقفين والمدنين واللصوص والحالمين والواهمين وما إلى ذلك؟

- سان فرانسيسكو أصبحت مدينتي بالتبني لأنني ذهبت إليها بهذه الرغبة الشديدة التي ولدت حقاً من قراءاتي الشعرية لشعرائها الذين ذهبت وأنا أحلم بلقائهم، ثم حدثت تلك اللقاءات، لذلك فبيني وبين تلك اللقاءات نوع من الالتحام الروحي والكياني والمعيشي. أنا أعرف هذه المدينة شبراً شبراً. لقد مشيت فيها سنوات، وتسكعت فيها طويلاً. وفيها ما يسمى بالساحل الشمالي، وهي منطقة كتبت عنها في مجلة (شعر) قبل أراها ملأى بالمقاهي وأماكن تجمع الفنانين والشعراء والراقصين والراقصات وأماكن الثقافة والقراءة والمكتبات العظيمة. عشت في هذه المدينة سنوات طوال منذ عام ١٩٦٩ وحتى الآن. طبعاً عشت خلال هذه المدة في أماكن أخرى بشكل عابر، لكن تظل سان فرانسيسكو هي المركز بالنسبة لي. فهي ليست مدينة أمريكية بهذا المعنى، وإنما هي مدينة كوزموبوليتينية تجد فيها أناساً من أوروبا والصين واليابان والبلدان الأفريقية وأناساً من العراق والعالم العربي. والفكاهة في هذا الأمر أن كل مدينة أمريكية لها لقب فمثلاً لقب نيويورك هو (Big Apple) وتعني التفاحة الكبيرة. هل تعرف ماذا يسمون سان فرانسيسكو؟ إنهم يسمونها (Baghdad on the bay) وتعني بغداد على الخليج. هذه التسمية جاءت لأن سان فرانسيسكو كانت وما تزال مدينة لهو وأضواء، وفي راس المواطن الغربي دائماً هناك (ألف ليلة وليلة) وهي صورة بغداد الترف والمتعة وأضواء الليالي الجميلة. في سان فرانسيسكو التي تقع على هذا الخليج الجميل هناك ثلاثة جسور تضاء في الليل، وتبدو كالجواهر أو كعقود من اللآلئ. وعندما كانت بغداد تضرب بالقنابل، كنت أقول يا إلهي أنا ما زلت أعيش في بغداد، ولكن أي بغداد هذه؟ سان فرانسيسكو مدينة جميلة، وهي بالمناسب مدينة تقدمية، وقريب منها جامعة بيركلي، وهي المكان الذي يمثل فعلاً الحركة الطلابية التي قاومت حرب فيتنام، وما زالت تقاوم الحروب الأمريكية ضد بلدان العالم. والتلاميذ في مختلف بلدان العالم يقفون دائماً مع الشعوب المسحوقة. إذن هي جبهة للدفاع عن حقوق الإنسان، وجبهة ضد الموقف اليميني الأمريكي المتغطرس بوجه العالم والذي يعتقد أنه الحاكم الأعلى للبشرية كما نرى الآن في حكومة السيد بوش. نعم، كنت مرتاحاً في سان فرانسيسكو وما زلت إلى أن حدث ما حدث قبل سنوات. وفي السنة الماضية وجدت نفسي أتركها مرة أخرى. لقد هربت من أمريكا بعد حرب الخليج الثانية من القرف، وقضيت خمس سنوات في أوروبا، ثم رجعت إليها مرة أخرى. واليوم أجد نفسي أقرف من أمريكا عندما تريني وجهها البشع، لذلك أجد تحت بغداد على الخليج نوعاً من تكساس على ظهر حصان.

ما الذي قاله الذئب لليلى؟
عن التعدد والتباين في إعادة النساء كتابة الحكاية الخرافية

ثائر ديب - سوريا



«خائفة. إني خائفة». هكذا تطلقُ ليلى سردها في قصة غادة السمّان «ليلى والذئب» المنشورة في عام ١٩٦٦. تطلقه الآن، مطيحةً بـ«كان يا ما كان ...» مما اعتادته الحكايات التي تتلبس ماضياً هو الأبد، يقصها ساردٌ غامضٌ متعالٍ يُوهِمُ بأنّه لا يفوه سوى بالحقيقة الأبدية التي تتكرر كلما خرجت ليلى، أيّة ليلى، عن طوع أمّها.

«خائفة. إني خائفة». هكذا تأخذ ليلى، التي لم تَعُدْ تلك الفتاة الصغيرة في الحكاية بل طالبة الطب المقيمة في غابة حديثة ليلها طويل، هكذا تأخذ بسرد الهول الذي يحيق بها من كل صوب، في فضاء من الرعب تتخبط فيه يد مجهولة معقوفة الأظافر بحثاً عن صدر تزج بحفّارتها فيه.

وسَرْدُ ليلى لا يتدفق منسالاً كسرد الحكاية الواثق، بل يقطعه في كل حين نداءٌ تضمّه الأقواس وتجأر به ليلى أن يجيء الحبيبُ ويعيدَ إليها حبَّه الأفيون، وهمسةُ المخدِّر، ويدَهُ الدافئة كسقف دار، كأيدي الآباء جميعاً. بيد أن الحبيب، الذي لم يَعُد لها همسه منذ الليلة، لا يجيء، بخلاف الصياد الذي ينقذ ليلى في الحكاية، بخلاف أمير سندريلا أو أمير الجميلة النائمة.

غير أنّ قطع انسيال السرد لا يكتفي بهذا، بل يتعداه إلى قطع آخر متكرر تبرز حروفه السوداءُ سياقَ ليلى: والداها الشريان المنفصلان اللذانَ حجبا عنها كتفَ الأب وثديَ الأم وتركاها في الغابة ترضع مرّ السموم؛ الراهبة التي تصرخ: كوني طيبة؛ فراس والحبّ الذي يذهب بالغابة؛ ثم الليلة، ليلة السرد والهول، ليلة انطفاء الحب وإيقاظ الغابة.

دفء العائلة والحبّ هما ما يدرأ الغابة، إذن. معهما كانت الغابة تنتحر. ولأن كليهما غائبان الآن، لم يبق لليلى سوى الغابة تستذئب فيها أو أن تصير مثل زبيدة، شريكة الغرفة وسجينتها، ممتثلة تتنقل بين الصلوات والكتب الجنسية البذيئة.

فجأة ينبق القط «مُدَجج». ومع حنان لسانه ويده على خدّها، تحسّ ليلى أن يدها ذات الأظافر المعقوفة تسترخي!..

❖❖❖

في قصة رباب هلال، «ذات الرداء الأحمر»، المنشورة في عام ٢٠٠٠، لا تكاد الـ«كان يا ما كان..» تنطلق حتى تفجؤها عبارة «في حديث الزمان»، معيدة السرد بضربة لازب إلى الحاضر. وفي سرد هذا الحاضر الذي لا يني يوهم بأنه ينسج على غرار الحكاية الأصلية، لا يلبث صوتُ الأم الذي يحمل سِفر الطاعة أن يعلو منادياً ليلى لتأخذ سلة الكعك إلى جدّتها، آمراً بألا تسلك الدرب العلوية، حيث الذئبُ، بل السفلية الآمنة. (مستبدلاً معنى التراتب، أعلى وأدنى، بأطول وأقصر في الحكاية الأصل).

وليلى القصة الجديدة هي ليلى المدفوعة بالتساؤل، والتشكك، ورغبة الكشف. تتوقع أن يكون ذئبُ الأعالي مختلفاً عن ذئاب الأماكن الواطئة؛ أن يكون ثمة ذئاب وذئاب، وليس «الذئبُ» بألْ التعريف. وهي إذ تطأ الطريق العلوية تلج كرنفالاً من البهجة والنور برفقة حيوانات البرية. كرنفالٌ لا يعكره سوى اكتشاف ليلى غياب الذئب عن الحفلة. وإذ تسأل عنه، ثم تدلف إلى كوخه وتجد ذئباً وحيداً حزيناً، على غير الصورة المرسومة، فإنها تمطره بمزيد من الأسئلة. أين أذناك الطويلتان، فمك الكبير، أنيابك الحادة الطويلة، أظافرك المعقوفة الجارحة؟ وابلٌ من الأسئلة عن صورة بنيت بناءً. وابلٌ لا يلبث الذئب إزاءه أن يطالبها بأن تلوّن الأسئلة ولا تتركها سواداً وبياضاً.

وإذ يقرر الذئب أن يجيب عن أسئلة ليلى هامساً، فإنه يلصق شفتيه بأذنيها ليتدفق سرٌّ تشهق ليلى إزاءه، ويخفت احمرار ثوبها، ويحزن بيرق البياض والاخضرار، وتذبل حروف الهجاء والألوان، وتتفلش دفات المعاجم وتتناثر بطونها أشلاء في الفضاء، وتضيق آفاق وتنفتح اخرى جديدة عصية، وتغيب الطرق العلوية والسفلية. ترى، ما الذي قاله الذئب لليلى؟ ما الذي بعثر العالم واللغة مثل هذه البعثرة، وخلط حدودهما، كاشفاً عن آفاق جديدة عصية؟

لا تفضي لنا القصة بالسّر المهموس، بل تواصل مسرعة وقوفها قبالة الحكاية الأصلية وضدّها: فلا أبٌ يخرج حاملاً بندقيته لقتل الذئب، ولا ذئب يأكل الجدّة الميتة أصلاً، ولا أمه تهرع لملاقاة ابنتها وضمّها. وحدها ليلى تغوص في فجيعة السر، وفي حلم غارق بالأسئلة. ترى ما الذي قاله الذئب لليلى؟

❖❖❖

في سياق اشتغالها على ثيمتها الأساسية التي اشتهرت بها، وفي قصتها «إلى أين تذهبين، أين كنت» المنشورة في عام ١٩٧٠، تتوسل الكاتبة الأميركية جويس كارول أوتس موتيفات ثلاث من الحكايا الخرافية كيما تعيدُ كتابةَ قصةٍ حقيقية لقاتل من تكبساس تدعوه أرنولد فريند، يتعقبُ، ويغتصب، ويقتل فتاةً في الخامسة عشرة من عمرها اسمها كوني.

فكوني تشبه سندريلا في تلقيها انتقادَ أمّها المتواصل، وغياب أبيها وعدم اكتراثه، وفي أن لكلِّ ما يتعلق بها وجهين، أحدهما

للبيت، والآخر لكلّ مكان خارجه. غير أن الأمير الذي تحلم أن يأتي ويأخذها لم يكن، بخلاف أمير سندريلا، سوى أمير الظلام. والقصة، في إلقائها الضوء على مفهومها عن العنف، تنسج على منوال «ليلى والذئب» التقليدية، حيث القاتل مخادع وعدوّ ووجهه كاملاً ليس سوى قناع. أما بغية وصف الواقع الأميركي القائم، الذي يمثل العنف جوهره، وبغية مداواة هذا العنف، فثمة حكاية «الخنازير الثلاثة»، في دعوة لإبداء التزام شديد بالعائلة والجماعة، التي تتأسس لا اجتماعياً وأخلاقياً وثقافياً فحسب، وإنما بيولوجياً أيضاً.

ولعل أبرز ما يبين في إعادة أوتس كتابة الحكاية الخرافية هو تلك النهاية بالغة الظلمة والعنف، بخلاف النهاية السعيدة التي تقدمها الحكاية التقليدية ما إن يصل الأب أو الأمير معززةً بذلك مفهوم الثقافة السائدة عن السعادة. غير أن مفارقة أوتس الساخرة والحادة هذه لا تمثل في جوهرها، نقضاً لتلك الوظيفة الأساسية من وظائف الحكاية التقليدية. بل هي، على العكس من ذلك، تعززها مزيداً من التعزيز إذ ترى أن رغبة الفرد في الاستقلال هي أهمّ مصادر الإخفاق الأخلاقي الذي يمثل العنف البالغ تعبيراً عنه وعقاباً له في آن معاً. فإن لم يتبين الفرد الحدود بين شخصه والمحيط ويبقى ضمنها، كان مصيره كمصير شخصياتها التي تحاول تجاهل هذه الحدود أو تخطيها. ذلك أن الثقافة الحديثة، في عرف أوتس، معادية للفرد، وأفعال العنف تعكس ميل هذه الثقافة الأساسي، شأنها شأن الخطر البدني الذي يعكس المخاطر النفسية المترتبة على قبولنا قيم الاستقلال الفردي. ما من ملاذ، إذن، سوى انتزاع هذه القيم واللجوء إلى كنف الجماعة العضوية المتضامنة.

ألم تقل أوتس إن جهدها الخاص، الذي اشتُهرَ باستخدامه الأشكال الشعبية في القصّ، هو «محاولة لتطهير العالم»؟

❖❖❖

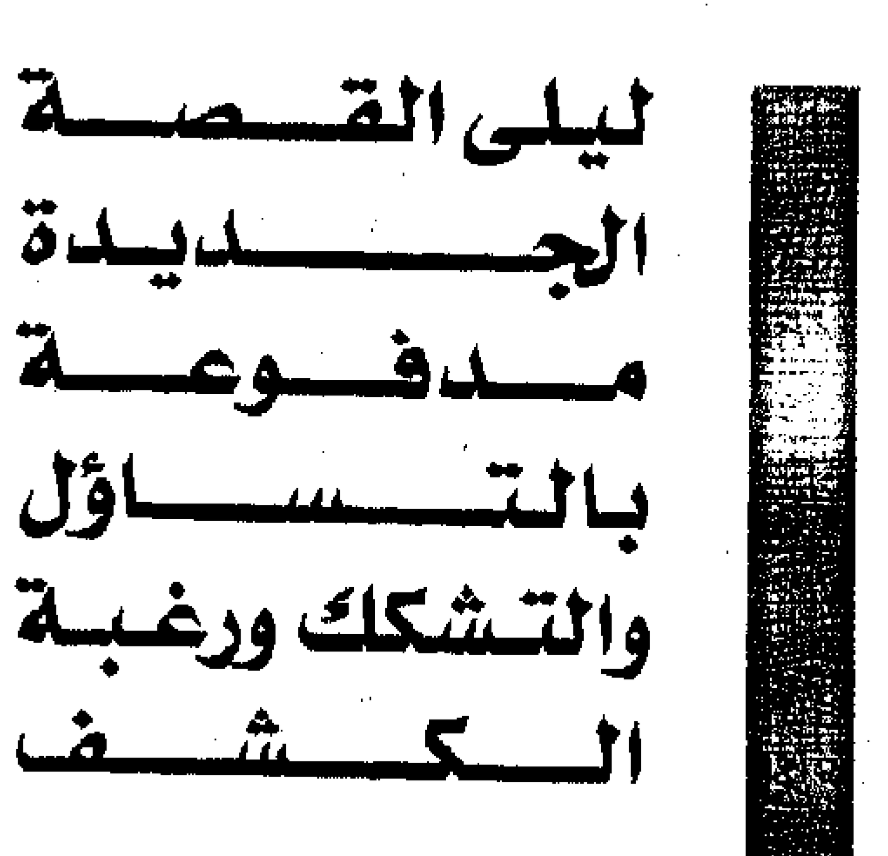
ترى ما الذي يجري هنا، أقصد في هذه القصص الثلاث التي نلمح تعددها وتباينها إذ تعيد كتابة الحكاية الواحدة ذاتها بأيدي كاتباتٍ من الجنس ذاته، أقصد جنس النساء؟

أول ما تبديه هذه القصص هو تلك الحاجة المتكررة لأن تُعملَ الكاتبات يَد السرد، مرّة بعد مرّة، وعلى مدى سنين طويلة، في تلك الحكايات التي أسهمت وتسهم واسعاً وعميقاً في تشكيل البشر، خاصة بعد أن اعتُبرت – منذ القرن التاسع عشر فصاعداً – على أنها قصص للأطفال وخضعت منذ ذلك الحين للتعديلات الواجبة كيما تكون كذلك. إننا أمام محاولات تدرك ما ينطوي عليه هذا الشكل الحكائي من قدرة على صياغة البشر وإضفاء طابع اجتماعي معين عليهم، فضلاً عن إدراك ما فيه من حوافز فنية وإبداعية. أما ثاني ما يلفت الانتباه، فهو اشتراك هذه القصص جميعاً في تركيزها الاهتمام على مأزق المرأة ووضعيتها الخاصة المحعونة.

غير أنّ محاولة الكاتبات استكشاف إمكانيات هذا النوع وتصوير محنة النساء تتمّ على تعدد وتباينٍ ليس على المستوى الأدبي وحسب، بلْ أيضاً على مستوى الرؤى التي تلهم إعادة الكتابة والغايات التي تتوخاها، والتي تتراوح بين تكريس القيم البطريركية السائدة (كما هو الحال عند أوتس) ونقضها واستكشاف آفاق جديدة (كما هو الحال عند رباب هلال) مروراً بحالات كثيرة ملتبسة (كما هو الحال عند غادة السمان، حيث يتردد المرء بين أن تكون الكاتبة قد اكتفت بتصوير مبدع لوضع يجعل هوله الحبَّ، حتى الحبّ، مجرداً مخدّراً، ويجعل سقف الأمل أيدي الآباء، وبين أن تكون القصة ذاتها ورؤية كاتبتها مسقوفة بهذا السقف).

هكذا تُظهرُ الحكاية الخرافية أنها تعنو لأكثر من استخدام واحد. وما يُقيمُ الفارقَ بين استخدام بطريركي يكرّس الحدود المفروضة واستخدام نسوي يشكك في هذه الحدود وينزع عنها صفتها الطبيعية هو عناصر كثيرة متعددة، لعل أهمها مفهوم البطولة والسرد المميز. وهما مفهومان يرتبطان هنا أوثق الارتباط برؤية الكاتبة والغاية التي ترمي إليها.

ترسم الحكاية الخرافية التقليدية الحدود رسماً واضحاً لكي تبين التقابل بين الخير والشرّ كقوتين جوهريتين خالصتين تقف كلٌّ منهما في طرف. وهذا ما يُسفرُ عن شخصيات أحادية البعد يتركز الشيء المهم في الحكاية على تصارعها وتفاعلها الذي يسفر بدوره عن رابح وخاسر في كل مرة. ومفهوم الربح والخسارة هنا ليس بالمفهوم البسيط وإنْ كانت الشخصيات بسيطة. فحين يُعلن عن شخص أنه الرابح، والعظيم، والخيّر، والذكيّ.. يلي ذلك بالنتيجة أنه قد حكِمَ على شخص آخر بأنه الخاسر، والأدنى، والشرير، والغبي.. وهي صفاتٌ غالباً ما تلحق بالشخصيات النسائية التي تُخلق أصلاً لكي تكون خاسرةً وأقلّ شأناً.



وفي حين لا تخرج بعض القصص الخرافية النسائية (كقصة أوتس) عمّا في القصّ الذكوري من تمثيلات سلبية للنساء هي تمثيلات ضرورية لاشتغال الثقافة البطريركية الناجح؛ وفي حين تركّز هذه القصص، شأنها شأن القصّ الذكوري البطريركي، على الأبطال الذكور الذين تحكى حكايتهم كأنها تمثيل للتجربة الإنسانية الكونية، بينما تقصي النساء عن البطولة ليكتفين بمصير غالباً ما يكون مصير اغتصاب أو جنون أو موت، وفي حين لا تتعدى الذروة التي يمكن أن تصلها البطلة في هذه القصص شأنها شأن الحكاية الأصلية، حدّ أن ينقذها الأب أو الصياد أو الأمير؛ في حين.. وفي حين، فإن بعض القصص النسائية الأخرى تعمل على كشف ما في السرد البطولي من تحيّز جنسي، وعلى فتح فضاء لإعادة تقويم وإعادة ابتكار البطلة الأنثى، وذلك بإحلال نماذج لها أدوارها وجرأتها، وأسئلتها، وتوقها إلى الكشف والفعل، نماذج خارج الإطار النهائي للزوجة والأم، ونماذج لسن مجرد موضوعات للرغبة بل ذوات لها.

أمّا الآلية التي يتّم بها ذلك فغالباً ما تكون من خلال وضع هذه النماذج النسائية الجديدة قبالة نماذج نسائية تمثل الصور السلبية التي تقدمها الثقافة السائدة وحكاياتها الرائجة. هكذا يكون ثمّة نساء ونساء. وهكذا تنهض ليلى التي تتنكّب السرد لدى غادة السمان وتتوق إلى المعرفة والخرق لدى رباب هلال قبالة زبيدة الخانعة أو الأم التي استبطنت قيم المجتمع البطريركي وراحت تنقلها إلى الأجيال. كلّ ذلك في القصة الواحدة ذاتها.

والحال، أنّ تعدّد صور النساء هذا، وما يفضي إليه من سرديات متعددة في القصة الواحدة، هو الأمر الحاسم في إعادة الكتابة النسوية التحررية للحكايا الخرافية. فإعادة الكتابة هذه تقوم على استراتيجية أساسية تتمثل بإدخال سرد مميز يحاور سرد الحكاية الأصلية ويصادمه في الوقت الذي ينطوي

فيه على حوار وتصادم مع سرديات أخرى تتواجد في النصّ ذاته. ومثل هذه الاستراتيجية لها القدرة على دفع القارئ إلى إدراك أن المعنى ليس ثاوياً في سرد واحد بعينه بل يتولد عن تصادم سرديات كلٌّ منها قرين الآخر وضده. وبذا يكون المعنى وتكون الحقيقة أجزاء متناقضة فيما بينها، حيث يمكن للقارئ أن يحلّ هذا التناقض إذا ما نظر من الموقع النسوي التحرري الذي يوضح سبب وجود التناقضات.

وبعبارة أخرى، فإنّ إعادة الكتابة النسوية التحررية للحكاية الخرافية تقوم على إدخال سرد نسوي مميز يخلق بتصادمه مع سرد الحكاية الأصلية وسواه من أشكال السرد الذكوري البطريركي موقعاً قرائياً يمكن منه زعزعة السرد البطريركي في ذهن القارئ إذا ما تفهم وجهة النظر النسوية المعبر عنها في النص وتفهم العملية التي تتم في هذا الأخير.

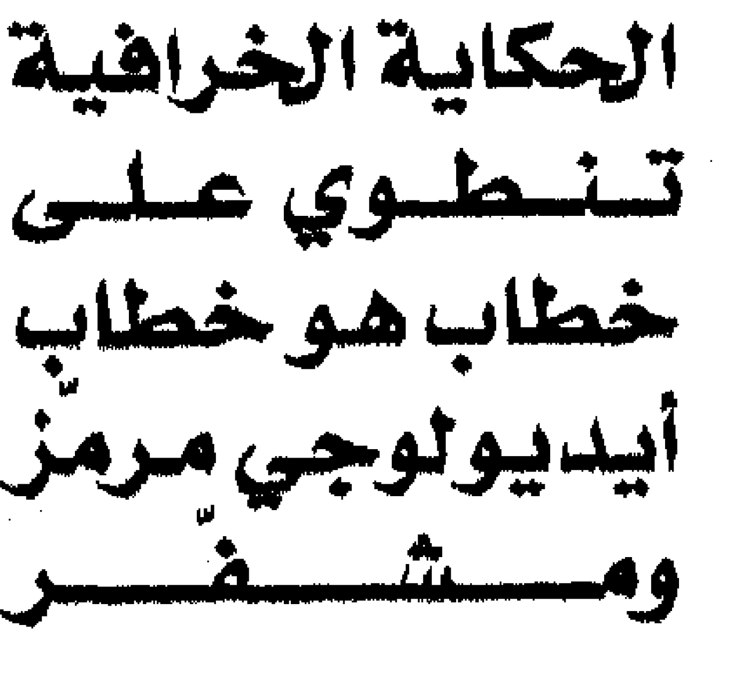
وتتأتى أهمية السرد النسوي والموقع القرائي الذي يبنيه من أنّ الحكاية الخرافية، شأنها شأن الكثير من السرديات النوعية الأخرى، إنّما تنطوي على خطاب هو خطاب إيديولوجي في النهاية لكنّه مُرمّز ومُشفّر بحسب تقاليد هذا النوع. من هنا تركيز إعادة الكتابة النسوية على تعديل الحكاية الأصلية بغرض إظهار محتواها الإيديولوجي المشفر فيها، وبالتحديد بنائها لموقع قرائي بطريركي. وبهذا الإظهار تكفّ الحكاية البريئة عن كونها كذلك لتبدو، على الرغم من الفنّ الذي فيها وعبره، على أنها ممارسة إيديولوجية هي في وجه من وجوهها أسلوب من أساليب الدعاية للبطريركية.

هكذا، لا تكون الصياغة النسوية للحكاية الخرافية مقتصرة على إعادة بحث هذا النوع وما يبنيه من معان وتغيير الطبيعة الأصلية لكل ذلك، بل تتعدّاه إلى إعادة بحث التشكيل الإيديولوجي – الثقافي- الاجتماعي الذي يعتبر هذا النوع جزءاً من تركيبته ومنجزاته. وبعبارة أدق، فإن ما يعاد بحثه هنا ليس أقلّ من القيم البطريركية والبنية البطريركية ذاتها.

ليس يكفي إذن، ومن منظور نسوي، أن تكون القصة عن اضطهاد النساء. ذلك أن اضطهاد النساء قد يُستخدم ذريعة للتمسك بالقيم التقليدية (كما هو الحال عند أوتس). ولعلّه ليس يكفي أن يُسند للمرأة دور البطولة. ذلك أنّ البطولة النسائية قد لا تتعارض مع انتظار البطلة مجيء البطل أو الأمير أو حتى القطّ، بيده الدافئة كسقف دار (كما هو الحال عند غادة السمان في قراءة ممكنة). فالأمر الحاسم يبقى إدراك ما تنطوي عليه تقاليد نوع الحكاية الخرافية وممارساته السميائية الخاصة من تشفير للخطاب البطريركي المحافظ، وإدراك ما يقوى عليه هذا الخطاب من قدرة على اصطياد الصوت المعارض وردّه إليه أو إزاحته إذا ما اكتفى هذا الأخير بالبقاء على مستوى القصة والتصوير ولم يتخط ذلك إلى بناء موقع قرائي عبر إدخال سرد نسوي مميز قادر على منافسة الخطاب النقيض وعلى قبول وجوده معه على أرض واحدة بحيث يكون المعنى وتكون «الحقيقة» نِتاجاً لاصطكاكهما.

وبالمقابل، فإنه لا بدّ من الإشارة إلى أن التباين الفني بين القصص الثلاث التي أشرت إليها لا يتسق اتساقاً مباشراً مع تباين الرؤى التي تلهمها. ولعل قصة رباب هلال التي هي أدنى إلى الرؤية النسوية من القصتين الأخريين، لعلها الأقل شأناً من حيث الفن، خاصة أنها أقصر بما لا يقاس لدى المقارنة مع أي منهما. ولعل مردّ ذلك أن يكون إلى تباين التّجارب الكتابية من حيث اتساعها ودرجات إبداعها. لعلّه أن يكون أيضاً تلك المسارعة إلى المباشرة ما إن تلتقط رؤية ناصعة فتوهم أن من الممكن التضحية بالفن من أجلها. لعلّ.. ولعلّ.. غير أنه يبقى لهذه القاصة أنها استطاعت، عبر خمس صفحات من القطع الصغير ليس غير، أن تدفع إلى التساؤل عن سر بعثر اكتشافه العالمَ واللغة تلك البعثرة، وخلط حدودهما، وغيّب التراتب والهرمية، وضيّق آفاقاً وفتح أخرى عصيّة. هل يمكن لمثل هذا السرّ أن يقلّ عن كونه حقيقة كبرى حجبتها القرون ولفّها الغموض والرهبة وأحيطت بألف سور وسور من الهول والعنف والرعب؟ أية حقيقة هي هذه؟ ما الذي قاله الذئب لليلى؟

ما يكشفه شغل النساء على هذا الشكل النوعي من السرد يتوافق مع يكشفه شغلهن على السرد عموماً من أن الكتابة النسوية ليست كل كتابة تكتبها امرأة، وليست أية كتابة تتناول التجارب النمطية الخاصة بالمرأة، مما يهمشه في العادة النظام الاجتماعي – اللغوي السائد. فهوية الكتابة النسوية لا تتأتى من الموضوع بل من المنظور الذي يتخذ موقفاً واضحاً من البطريركية والتمييز الجنسي وكلّ ما يعززهما، ليس على مستوى المضامين والمقولات فقط، بل على مستوى التجديد في الأشكال والأدوات والاستراتيجيات الكتابية أيضاً. وتنبع ضرورة هذا التمييز بين الكتابة النسوية وما يمكن أن ندعوه الكتابة الأنثوية (أي التي تصور اضطهاد المرأة وتجاربها النمطية الخاصة) من أن التجربة المشتركة لا تقتضي بالضرورة قيام تصور نظري وإبداعي وحركي مشترك. أي أنّ كون الكاتب أنثى لا يضمن بالضرورة أن يكون نسوياً.



وما يكشفه شغل النساء على هذا الشكل من السرد، شأن شغلهن على غيره من الأشكال السردية، هو أن السرد يعنو لاستخدامات متباينة كل التباين. فهو موقع قادر على إيواء خطابات ورؤىً ومواقف وإيديولوجيات متعددة ومتباينة. ومن هنا إمكانية إسهامه المتعدد والمتباين في صياغة البشر الثقافية أو تشكيلهم الثقافي وكونه موقعاً للصراع. فالقدرة التي ينطوي عليها السرد تتعدى التمثيل أو التصوير إلى ما يكنّه من فاعلية ثقافية تترك أثرها على الكيفية التي يفكر بها البشر ويشعرون ويرتكسون حيال ما يُسرد. وبمعنى آخر، فإن السرد، بما فيه قدرته على التمثيل والتصوير، هو ضرب من أفعال الكلام التي تتعدى الوصف والتسجيل إلى كونها قدرة أدائية تحدث آثاراً ومفاعيل، وتحقق أغراضاً ومقاصد نوعية تختلف باختلاف الرؤى التي يستبطنها وباختلاف ما يتوسله من أدوات فنية واستراتيجيات أدبية.

١) غادة السمان، «ليلى والذئب»، في ليل الغرباء، منشورات غادة السّمان – بيروت ١٩٩٥ (١٩٦٦)، ص ٧٠-١٠٦.

٢) رباب هلال، «ذات الرداء الأحمر»، في أجراس الوقت، وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٠، ص ١٢٥-١٣٠.

٣) Joyce Carol Oates, "Where Are You Going, Where Have You Been" in The Short Story, 30 Masterpieces, ed. Beverly Lawn, St Martin's press, New York, 1992, PP. 360-376.

عتمة النصِّ تجلي الجميل
بخصوص «محاولة لتذكر ما حدث» للشاعرة «هدى ابلان»

عبد الوهاب الملّوح - تونس

تبدو ممالك الشعر لمن تأتيه أخبارها مستحيلة. ولئن لاحت لمن يقصدها ويشدُّ إليها عصا الترحال قصية، أبعد من رحم الأم للطاعن في الوهم؛ فهي مسيجة في أدغال عتمة عند اعالي مرتفع من سراب لمن أضناه شوق التجلي وعانقه توق التطلع الى سرِّ من اسرارها الخبيئة وحام برؤاه حول اسوارها فدنا يدقُّ أبوابها يطرقها بأوجاع روحه ومكابدة عزيمته، يطرقها بيقين ليس فيه من الثبات غير قوّة التردد، ويطرقها بأسمال حلم لئن بدا بال غير أنه يغشى البصر بمتين قماشه، يطرق أبواب مملكة الشعر، تدفعه بوارح الدخول ويستبدُّ به هاجس ولوج المستحيل.

للشعر فتنته المريبة وله أن يستدرج مريده حيث مهالكه اللذيذة؛ ذاك المريد الذي عليه أن يكابد وعثاء السبيل حابياً صبياً متصابياً؛ عاشقاً يهوي في مسعاه الى مهوى من نار؛ يهفو؛ لكأن به لوعة العاشق وقد غشاه ظل الحبيبة؛ يمضي يهتف في دمائه حنينها لمن يسفحها على تلة هناك عند أعالي الأقاصي البعيدة؛ يلج العتمة تسكنه ريبة افتضاض المجهول المختوم بأسرار أساطير شجن التاريخ وتصرخ في دواخله حاجة اقتناص الرؤى الخفية.

ليس في القصيدة موطن للاسترخاء والإغفاء؛ هي لحظة تشظٍّ؛ وهي خلاء يحسبه المبصر بيداء عتمة وهي للرائي فضاء للشطح حيث تجلي الجميل بصفائه المهيب الغادر.

النصُّ الشعري عتمة فيها يتجلى الجميل.

هي غيبوبة تنعتق فيها الروح من سطوة الحاضر المغثي، من رثاثة حبس المكان، المكان حدود والنصُّ ترحال وهجرة الى ما بعد التخوم؛ هجرة ليس لها من زاد غير العشق وبعض من الصبر على جمر اللذة ورُواء برحيق ممزوج بآهة النرجس المبلل بفاكهة الالتحام الآثم من اشراقات الذات.

سبيل الشعر ضلال مبين؛ وليس كلّ ضلال مبيناً.

لحظة القول الشعري؛ يا خطيئة الأبد يوقد بهاءها هاجس التوهج!

لحظة القول الشعري؛ يا سعادة الخلق!

هي لحظة خارج التاريخ.. لحظة خطيئة تباركها نرجسة الامتلاء بالذات وهي ترقص سكرى تلملم شظاياها من هنا.. وهنا..

هي لحظة مغلقة. مختومة بأسئلة التردُّد؛ توصدها ببيان التوجس؛ التوجس من عماء يكتنف مساراتها. التوجس مسكن للروح جميل. التوجس من الحيطة والحيطة مرفأ للبعث؛ بعث الروح من مواتها الكذب.

لحظة توحش نرجسي تهتدي بعشق صوفي للآخر.

ليس من سبيل للشاعر إلا ان يفتتح القول ويلج في سدف الضلال ارحام الخلق العجيبة حيث من صلصالها المقدس تنبعث الروح عزيزة؛ تنبعث من حيائها المحتجب خلف اسمال بليت من صقيع اليومي المحرق.

اذ يفتتح الشاعر القول تخضرُّ قدامه مسارات مشارفها هاويات؛ فيعانها وديان عسل وسفوحها اصداف خلب تعمي بصيرة من يكتفي بالنظر فقط وتُسرجُ الريح صهوة لعبور الزمن والخروج من التاريخ لمن يرى بروحه.

يفتتح الشاعر القول فينكسف بهاء الكون ويتملى الوجود مفرداته بتأن؛ ويتجلى؛ تخضر مسارات ويتأكد العشب من يقين امتلائه بماء الحياة؛ وتهل لندى قطر بريٍّ يسكن أفنان زهر تعوّد الخجل فيوشك من حيائه قوس القزح ان ينتحر طالما أن لا طاقة له على احتمال هذا الجمال.

للشعر جماله. في جمال الشعر فتنته. فتنة الشعر مريبة.

فتنة الشعر مكيدة وغواية؛ نداء من الأقاصي للذهاب الى حيث سفح الروح.

أليس الشعر مدعاة للهلاك اللذيذ! كل هلاك تليه قيامة.

قيامة الروح من وهم المعنى؟

ما عاد الشعر يهتمُّ بالمعنى. المعنى سيرة كاذبة للزيف. الباحث عن المعنى في الشعر سيتوه وتضيع به السبل. جوهر الشعر ليس المعنى. فالشعر كون والمعنى مدار من مدارات هذا الكون. يلج القارئ الشعر الحديث في سبيل العثور على معنى؛ لذلك يتبدّى له النصُّ عتمة كثيفة.

ليس السؤال: ما الذي يقوله الشعر الحديث...

بل ما الذي يفعله؟

يواجه القارئ في الشعر الحديث رؤيا مغايرة في الكتابة؛ يدخل النص بنية الفهم والتغنّي والتعلم، والنص الشعري الحديث لا يعلم ولا يفهم ولا يعرِّف ولا يبين ولا يدندن به. انه مختلف كل الاختلاف. مختلف في اساليبه وصيغه وتراكيبه وبناء ومناخاته ورؤاه. مختلف في جوهره؛ مختلف في بنيته؛ مختلف في كلماته؛ مختلف عن الشعرية القديمة.

نص «هدى أبلان» مختلف؛ وليس من النصوص التي يهتدي فيها القارئ بسهولة الى ما يريد؛ واذا كان يتهيأ انه سيأخذ منه ويستفيد مما سيقدمه على افتراض انه قادم لمجرد استهلاك ما فيه؛ تذوقا أو تثقفا أو سياحة، سيفاجأ انه مطالب بالعطاء وبذل الجهد واستنفار كل قواه الذهنية والفكرية والحدسية للإنتاج، قارئ هذا النص مطلوب منه أن يساهم في البحث عن الدلالة وصياغتها. في هذا النص نية مسبقة لتوريط القارئ وجرِّه الى اختبار قدراته وسحبه من انتظارات التقاعس والخمول والعطالة الى حقول البذل والعطاء والإنتاج. من شأن هذه الكتابة أن تُربك القارئ فتقلقه عوض ان تسليه وترفه عنه وتجلب له دواعي الفرح والهناء غير أنها كتابة قلقة، كتابة لا تهتدي بالسهل البسيط ولا تعمد إلى المداراة بقدر ما تدفع الى تحسس الوجود وإدراكه.

وفق هذا المنظور لن يبدو النص سهلاً، ولن تتم عملية التواصل معه ببساطة، ذلك انه على قدر كبير من التكثف والتركيز والتجريب بشكل قد يبدو فيه غامضاً مبهماً لا سبيل الى التعامل معه وربط الصلة مع مفرداته. ولقد يتبادر الى الذهن أن هذا النص وهو في فوضاه انما مجرد هذيانات؛ ليس فيها من الأدب شيء وفي هذا جانب من الصواب وفيه ايضاً من قلة النظر والجهل بتقنيات الكتابة الشعرية الحديثة الكثير.

القصيدة قول يكون في ذاته؛ انها كون وحدها لا تعني بقدر ما تكون. ليس من شأن هذا النص الحديث إنتاج المعنى أو البحث فيه، فهاجسه الأول والأكيد هو أن يكون؛ قيمته في وجوده الذاتي وفي تشكيل كينونته ثانياً ولذلك ليس ثمة بنية شكلية في النصِّ وأخرى دلالية. يتداخل المستويان؛ واذا بالشكل مضمون فلن تعمد الشاعرة الى التفريق بين المستوى الخارجي للنص والمستوى الداخلي فالخارج هو الداخل؛ وداخل النص هو خارجه. ويلتبس البياض بالسواد فإذا بالمساحة البيضاء في الورقة قول على القارئ أن يفك شفرته.

ولأن النص عند هذه الشاعرة رؤيا تبتدئ بالكشف وتتشكل من خلال الحفر فهي تعمد الى تقنيات مغايرة في الكتابة؛ تقنيات غير مألوفة وإذا بالكتابة تتحول عندها إلى مغامرة ومجازفة.

عتمة النص:

وتجازف صاحبة «محاولة لتذكر ما حدث» وإذا بها تتقصد تشريد المعنى فإذا هو محجب أو مؤجل وذلك من خلال:

- تخفيض درجة النحوية.
- كتابة الصمت وتشغيل مساحات البياض.
- كتابة عابرة للنوعية.

(١) تراجع سطوة النحو:

تتمرّد الشاعرة على معادلة اقامها الشعراء بين الجملة النحوية والجملة الشعرية والتي ثبّتها النقاد كوسيلة من وسائل التوفيق بين سطوة قانون النحو وتجنيح القول الشعري الذي يجنح عادة الى تكسير القاعدة بحكم طبيعته المجنحة والخلاقة؛ ومن مظاهر تراجع المستوى النحوي:

افتقاد مرجع الضمير؛ تغييب الروابط النحوية؛ الإفراط في التقديم والتأخير وهدم عناصر الجملة التقليدية.

- افتقاد مرجع الضمير:

تبدو مرجعية الضمائر في هذا النصِّ غائبة؛ مفتقدة؛ فلا محرِّك خلفياً لها؛ وهي لا تستند بالتالي إلى أية خلفية تشرِّع تواجدها ضمن التدفق السياقي في النص، فتجيء سائبة لا يسندها الى متصلها شيء مما يؤدي الى افتقاد الروابط بين مفردات الجملة الواحدة والذي سيتحول تدريجياً الى حالة التباس تسود النص؛ تقول الشاعرة في قصيدة «محاولة لتذكر ما حدث»:

«في اللحظة صفر
اتَّسع وعاءُ لقلب
حطَّ (...) عودَ حَنان
وأسرجني عند وجههُ الليلي
تشقق الصباح غرَّدت ابتسامته على يدي»

وتقول في قصيدة «اتكاء»:

اتكأت على قلبه
كان جداراً من ماء وياسمين»

وفي قصيدة «تعويض»

شعر

محاولة لتذكر ما حدث

هدى إبلان

«كلما امتدت ارصفة البردِ
وتضاءل دفء لحافي
أخرجهُ من علبة ذاكرتي
وأشعله عودَ حنان،»

وفي قصيدة «دلقان»:

دلق ذاكرته على الأرض
تهاوت مدن
تهشمت وجوه
تعرّت كل أشيائه الخبيئة»

أما قصيدة «استدارة طارئة» ففيها:

«لامرأة مطفأة في هذا الليل
استدارة نهار خبيء الأحشاء المهترئة
أوقده.. من حطب الكلمات
وقال لها هزّي إليك بجذع النار»

وفي قصيدة «طريق»:

«يركضون حفاةً من أمسهم
من تلويحة الأيدي خلف سور ثقيل
ورعشة الأمهات اللواتي يتوضأن بالدمعة الأخيرة
يحلمون»

لا يبدو لضمير الغائب المفرد في المجموعة الأولى من النصوص مرجع واضح؛ رغم قوة حضور هذا الضمير وارتكاز النص عليه ونفس الأمر بالنسبة لضمير الغائبين في النص الأخير؛ وتظل دلالات هذا الضمير غائبة فمن المقصود به أو من المقصود بهم؟

- الاقتصاد في الروابط النحوية:

تكاد الشاعرة تتخلى تماماً عن الروابط النحوية والتي بها تتماسك الجملة ليتجلى المعنى؛ فأدوات العطف وحروف الجرّ والأسماء الموصولة كل هذه المعينات تساعد على بناء الجملة بناء متكاملاً ليتضح المعنى غير أنّ صاحبة «ورود شقية الملامح» أبت إلا أن تواصل مراوغتها في النصّ على طريقتها تقول في نص «زاوية»:

«في زاوية مظلمة من غرفةِ جرحي
ألمحُ ظلاً
ظلين
خيوط ظلام تتراقص»

وفي نصّ «دلقان»:

«دلق ذاكرته على الأرض
تهاوت مدن
تهشّمت وجوه
تعرّت كلُّ أشيائه الخبيئة»

وتقول في نصّ «متواليات»:

«استدارت سحاباً
أجنحة ممطرةً
استلّ سيف الأرض
قطف غيمة»

بهذا التقشف الشديد في الاعتماد على الروابط النحوية يزداد المعنى احتجاباً؛ ويصبح البحث عن الدلالة عسيراً إن لم يكن مستحيلاً؛ ولهذا يتبدّى هذا النصُّ منغلقاً على نفسه رغم ما يوحي به انفتاحه الخادع.

- الإفراط في التقديم والتأخير:

التصرف بالتقديم والتأخير في الجملة جائز؛ وهو ضرورة يقتضيها السياق أحياناً في النثر كما في الشعر؛ وتقديم عنصر على

آخر ليس عيباً بل انه مستحسن لبيان المعنى؛ غير أن الإفراط في التقديم التأخير وإطالة العنصر المتقدّم على العنصر المتأخر قد يصبح أمراً آخر؛ وهو ما تعمدته الشاعرة في بعض نصوصها تقول في نص «محاولة لتذكر ما حدث»:

«في المكان الذي كان سقفاً ويدين
متراً من الحب
ليس أكثر من جرح تدلّى باسم ربِّ الظلام
ليس أكثر من مقعدين على صفحة الجمر
ليس أكثر من فنجان دم»

وفي قصيدة «أطلال»

«من عين ذابلة البريق
الى مدينة ذابلة الجدران
أرى سماء مقشّرة الغيم»

تعمل حالات التقديم هذه والتأخير على إرباك القارئ ويلتبس خيط المعنى عنده وتتداخل الدلالات ليتحول النص إلى غلالة من الغيوم.

- هدم عناصر الجملة:

ستعمد الشاعرة إلى تفريغ الجملة من محتواها الدلالي وفي أحسن الحالات هي تعمل على تأجيله وذلك بعدم الوصول بالجملة الى تتمتها المنطقية تقول:

«قلب انشقَّ الى عريين»
«وجدوا عند الدرب الرابع سراً مفتوح ال..»
«مُدي الى القلب خيطاً من العابرين»

من شأن هذه التكسرات في مفاصل الجملة أن تزيد من عتمة النص فيتحول إلى بيت خرب لا مقرٌّ فيه لأي شيء.

(٢) كتابة الصمت وتشغيل مساحات البياض

المقصود بكتابة الصمت هنا، هو تلك المناطق في النصّ التي تتعمد الكاتبة قولها بالنقاط فهي إذن مساحة بيضاء لا مفردة فيها ولكنها تدخل ضمن النسيج الحي للنص وهي جزء منه لا يتجزأ وبالتالي لا بد من قراءتها ضمن السياق العام فهي ترد في قصيدة «محاولة لتذكر ما حدث»:

«في اللحظة صفر
اتسع وعاء القلب
حطّ (...) الحطب المحموم»

وفي قصيدة «سبق»:

كان (...) متكئاً على دمعتي
حين علم آدم الأحزان كلّها»

وفي قصيدة «مطاردة»:

«وجدوا عند الباب الرابع سراً مفتوح الدرب الـ....
....
....

وفي قصيدة «حادثة»:

«وتبغ روحه التي أطفأها يوماً وجفَّ
و
......

وفي قصيدة «استدارة طارئة»:

استدارة نهار خبيء الأحشاء المهترئة
أوقده.. من حطب الكلمات

لا تعدم هذه الفراغات التي تعمدتها الشاعرة فجوات في النص تكسر السير الأفقي للجملة؛ كما تكسر إيقاع النص؛ هي مناورات أخرى تلجئ اليها الشاعرة في سبيل ايجاد اهاب آخر يظهر به النصُّ، هذا اضافة لما تعمده من تغييب تام لعلامات التنقيط بين

المفردات؛ وبين الجمل؛ وبين الفقرات؛ فلا وجود لفاصلة واحدة، أو نقطة أو ما شابه ذلك إلا في آخر كل قصيدة فهناك نقطة. وهذا ايضاً من سبيل المراوغة الفنية التي وإن بدت احتياطية ومبالغاً فيها؛ لكن الأكيد أن لها دلالاتها في القصيدة على اعتبار أنه سبق وقلنا ان النص الشعري الحديث ليس فيه مضمون وشكل بل إنهما يتداخلان لتأدية المعنى.

(٢) كتابة عابرة للنوعية:

لعلّ من أهمّ التحولات التي اصابت الشعر العربي الحديث انه نص مفتوح على جميع الاجناس الادبية وهو بهذا الانفتاح يلغي الحدود النوعية بين جنس أدبي وآخر؛ نص يعمل على صياغة شعرية مخالفة للشعرية القديمة؛ شعرية ترصد الاجناس الاخرى، تكشف خصائصها؛ تحفر فيها وتتلقم بجمالياتها.

يعمل الشعر على امتصاص الموتيفات الجمالية لكل جنس بغية استثمارها ومن ثمة توظيفها واستيلاد نص جديد؛ متجاوز؛ مجازف بماهيته وإرثه الثقافي؛ ليتشكل نصاً غريباً، متنافر العناصر اول الأمر؛ غير انه وهو في غرابته هذه بطور التأسس؛ فيتداخل السرد بالتخييل المفرط؛ بالومضة المشرقة، بالتقريرية المباشرة، لا يكاد نص من نصوص هذه المشاعر يخلو من نواة سردية تستدعي أغلب عناصر السرد؛ من موتيفات افتتاحية اختصَّ بها النص السردي فقط من مثل:

«كان لي بيت»

«كان الأعمى يمر بجوار»

«ظنت أمي أن ما يخالطني في المنام»

«كلما عدت إلى ملعب الأمس»

ولما كان لهذه النواة أن لا تتسع بل أن توهم فقط، فإنها تظل تبحث عن مكوناتها الدقيقة مركزة أساساً على التفاصيل، متباعدة عن ما يوحي انه من صميم حكيها؛ تتشظى وتتبعثر ضمن مستويات كتابية اخرى، غير انها تلتف على نفسها لتكتمل في آخر النص الذي يجيء عادة كخاتمة لما كان قد ابتدأ من سرد أو تهيأ للقارئ أنه كذلك؛ وضربة النهاية في هذه النصوص مهمة ولعلها من ضمن بعض الاشارات المفاتيح التي اشتغلت عليها الشاعرة لاستعادة الدلالات من تشرُّدها الذي افاضت في تصريفه كما شاءت.

خواتم هذا النص الشعري، هي في ذاتها نصوص ذات أهمية كبرى لا بد من التوقف عندها، اذ لا يكفي تأمل المتن في ذروته عند الوسط منه؛ فذروة النص هنا هي في آخره؛ رغم ان الشاعرة بكثير من المكر تترك الكثير من النصوص مفتوحة؛ والتركيز على الخواتم والفواتح لن يُخفي ما اعتمدته هذه الشاعرة من اساليب هي للسرد اقرب؛ من ذلك الحوار الذي تمّ توظيفه في بعض النصوص حتى انها تبدو؛ حوارية في شكل مونولوج بين الشاعرة وذاتها او بين الشاعرة والآخر هذا المجهول؛ وتعمد الشاعرة الى استغلال تقنيات الحوار من مثل:

«قلت:

«قال:»

قلتُ: « ... إلخ.

وفي هذا ايهام بأحداث ستقع او وقعت او هي بصدد الوقوع؛ وان هناك اشخاصاً يتكفلون بإنجاز هذه المهام؛ ولا شيء من ذلك يحدث اصلاً، رغم هذه الاشباح التي تمرُّ من حين لآخر اطيافاً في النصِّ وسرعان ما تغيب؛ كالأم؛ والأخ؛ والاصدقاء؛ والغريب.

غير أن هذا النص ليس بالأساس سردياً؛ فهو كتابة تتغيا الشعرية في جماليات أي جنس ادبي، وكما تتواجد في ثناياه عناصر السردية وما قد يحيل عليها؛ من نثرية لا تتعمد اشتراطات الكتابة الشعرية، الوزن والتقفية، لكن تطغى عليها الصورة الشعرية التي تتظافر مجموعة من التقنيات لإنتاجها، من مثل الجمع بين المتنافرات، وتحويل وجهة اللغة، والاستعارة المركبة.

والصورة الشعرية أداة تعمل من أجل الاشارة الى الدلالة والتلميح لها وليس تقريرها أو الكشف عنها؛ تبدو الصورة الشعرية أداة ولكنها في الحقيقة غاية هذا النص.

نصّ الشاعرة يرتكز أساساً على الصورة الشعرية ويوظف لذلك ما يلزم من تقنيات؛ لكأن النصّ احياناً يتشكل من أجل الصورة؛ هذه الصورة التي تظل تتراكب وتلملم عناصرها لتكتمل لوحة تشكيلية متفجّرة الدلالات.

قصيدة «صرّة»:

«فتحت صرة الروح

حزّمت بعثرتي

وأحلامي التي بقيت صغيرة

وفاكهة من تعب قديم

ووجها مجففاً ووحيداً

لفقتها كلّها بحبل خطوتي التي بقيت طويلة

واقفلتها بالبكاء»

بقدر ما يعتمد النص على الجمع بين المتنافرات، وتشريد اللغة فإن هذه الفوضى في تشغيل موتيفات الكتابة؛ هي فوضى مقصودة ومدعومة بقدرات الشاعرة على التحكم في الإمكانيات المتاحة لها، اذ يبدو النص من نظرة أولى مجرد بعثرة من الكلمات أو تلعثم عَيٍّ لا يقدر على استعمال الكلمات الاستعمال السليم؛ فيجيء النص خالياً من أي تناغم وانسجام لا ينتظم ضمن هرمونية متجانسة متآلفة؛ ولعل هذا ما تقصدته الشاعرة وهي تلعب لعبتها مع المعنى فلا تظهره كله ولا يختفي تماماً.

قصيدة «مفارقة»

أنت هناك تبني بيتاً

وأنا هنا اهدم ذاكرة

بيتك الذي سيكون مفتوحاً للعالم

وذاكرتي التي كانت مفتوحة لوجهك

يعمل التقابل بين العناصر على تشكيل الصورة، ويتم استغلال مبدأ التناظر:

أنت / أنا؛ بيتك / ذاكرتي؛ تبني / أهدم؛ العالم / وجهك.

وفي مواضع اخرى تعمل الشاعرة على بناء الصورة الشعرية من خلال تراكم صور اخرى محدودة الوقع وقليلة العناصر ويتبدى هذا التراكم في صورة أكبر من شأنها أن تفصح عن الدلالة بشكل أجلى.

قصيدة «دلقان»

ظنّت أمي ان ما يخالطني في المنام سيزلزل سقف الدار

وأن قلبي أكثر الاشياء اتساخاً بالحب

لذلك دلقت احلامي في الشارع المسقوف بالطعنات

انعشت رئة الغبار

لكنها نسيت بقعر الدلو دمعتين

قفزتا خلسة الى عينيها

لتمطرا حتى اللحظة.

وكما تعمل الصورة الشعرية على ارساء جمالية النصّ وبثها في القارئ سواء من خلال ايحاءاتها او من خلال تركيبتها وما قد تخلفه عناصرها من اثر في المتلقي فإنها تعمل ايضاً على اجلاء المعنى من الضباب الذي يغزوه وتعمل على كشفه وازاحة الستائر التي تحجبه وتغطيه.

وليست الصورة وحدها ما يساعد على كشف المعنى فهناك عناصر أخرى لا بد من التوقف عندها ليتجلى الجميل.

تجلّي الجميل:

يعتقد البعض أن الشعر العربي الحديث مبهم؛ يلفه الإغماض إلى درجة انغلاق قنوات التواصل معه؛ وهو شعر بقدر من الغموض والعتمة ما يجعله منفراً ليس من سبيل الى الاقتراب منه وقراءته على غرار الشعر المألوف والمعهود اذ يرى البعض انه مصاب بلوثة الحداثة وما بعد الحداثة فيبدو مسخاً لموضة في الكتابة تحمل في مكوّناتها المشوّهة بذور انحلالها؛ وما خلوه من المعنى وفوضاه الداخلية؛ وعدم اعتماده شروط الكتابة الشعرية المألوفة إلا وجهاً من وجوه عطالة هذا النص وافلاسه وهو نص مكلف على جميع المستويات، مكلف في قراءته ومكلف في تحمل نفقات الصبر معه.

هكذا يرى اغلبهم النصّ الشعري العربي الحديث بل ويذهب بعضهم الى ضروة عدم الاعتراف به؛ واقصائه من الثقافة العربية الحديثة، ويكفي كمسوّغ لذلك إنه نص يجذف في الفراغ، يدفعه الغيّ، وعدم القدرة على الكتابة والفوضى التي تسكنه حتى أضحى خلواً من المعنى الذي هو عماد كل كتابة.

غير أن الشعر في جوهره لا يعمل على إثبات معنى أو البحث فيه او تأسيسه؛ بقدر ما يبحث ان يكون من خلال ما قد ينتجه من تفجرات اشراقية وتجليات جمالية في اطار محاولاته تأسيس رؤيا متكاملة تتظافر لإنتاجها عمليات للكشف عن الدلالات ثم الحفر فيها؛ ولئن بدا نصُّ الشاعرة «هدى ابلان» معتماً حسب ما اتضح منذ قليل؛ فهو في الحقيقة يستعمل وسائل غير مألوفة في الكتابة الشعرية، المقصود منها توريط القارئ في عملية انتاج الدلالة واعادة كتابة النص من جديد ولذلك لا بدّ من اعادة قراءة بعض العناصر التي وردت في القسم الاول من هذه المقاربة قراءة أخرى، فكتابة الصمت وتشغيل مساحات البياض وان لم تكن تقنية مستحدثة فقد استعملها شعراء القرن التاسع عشر من مثل؛ بودلير ورامبو وفرلين ومن بعدهم مالارميه كما اعتمدها بعض الشعراء العرب المحدثين من مثل: ادونيس وسعدي يوسف، فالشاعرة لم تأت بجديد ولكن الافراط في استعمالها انما يعبر عن حالة من القلق والفزع تسكن الشاعرة الى درجة تشظي تواصلها مع اللغة والتشرذم في النصّ، ولن يؤدي هذا التشرذم الى تعتيم النصّ تماماً فاستخدام وسائل اخرى في الكتابة هي التي ستقوم بإحداث التوازن بين هذه الفجوات، من ذلك التناص.

ومن مهام التناص الكشف عن الرؤيا التي يصدر عنها النصُّ وبالتالي فهو يسهل عملية فك طلاسمه ان صحّت العبارة واعتبرنا النص غارقاً في مجموعة من الطلاسم.

(١) مواضع التناص:

ليس ثمة كتابة عذراء. كل كتابة هي فضاء تتنادى فيه اصداء نصوص اخرى. حين يأخذ الكاتب في تحويل النصِّ الى كيان حيّ ويشرع في تدوينه؛ تتجمع عوامل كثيرة، تتعاقد وتتظافر لتشكيله؛ اضافة للموهبة وتوهجات اللحظة في انفعالها وموتيفات هواجس التعبير فهناك المخزون الثقافي الذي ساهم بشكل أو بآخر في تكوين شخصية الكاتب؛ هذا الإرث الثقافي سيبدأ في التدخل في النص؛ لثقافة الكاتب دورها الفعال والأساسي اثناء اللحظة الابداعية اي لحظة كتابة النص لن يستطيع اي كاتب التخلص من ارثه الثقافي مهما كان.

كل كتابة هي صدى لقراءة سابقة.

ولهذا التصادي مستويات.. من مستوى النقل الى مستوى التحويل.

اقوى النصوص؛ هي تلك القادرة على اذابة النصوص السابقة في نسغها واستثمارها دون ان تذوب هي فيها فالتناص يقوم بإثراء النص ولكنه يساعد ايضاً على اجلاء عتمة النص؛ وهو ما بدا واضحاً في بعض نصوص الشاعرة «هدى أبلان».

ولئن اختلفت مصادر التناص عند الشاعرة فهي تغرف أساساً من القرآن ومن الشعر العربي القديم؛ أما من القرآن فقد ورد في قصيدة «استدارة طارئة».

«هزي اليك بجذع النار

تتساقط اقنعة الدفء العاطن

.. هزي اليك بجذع الأرض

.. هزي اليك بجذع البحر»

ولن يخفى النص القرآني على أحد وقصة مريم العذراء.

وفي قصيدة «متواليات»:

«تأخذني الاغنيات بعيداً

افتش فيها عن عصاه التي فك بها البحر دوني»

والإحالة على قصة موسى عليه السلام واضحة؛ وفي قصيدة «سبق»:

«كان (...) متكئاً على دمعتي

حين علم الاحزان كلها».

اشارة الى ما ورد في القرآن بشأن آدم.

اما التناص مع الشعر العربي القديم وخاصة الجاهلي وأساساً شعر الصعاليك، فيتجلى في هذه القصيدة:

«حين أخرج من يديه

منذورة لدمه المراق عند اعتاب القبيلة

ليس لي غير شرب هديله المحموم

وترتيب رقصة سيف عربي مائل»

تعمل هذه البؤر التناصية على كشف الرؤيا التي تعمل الشاعرة في مدارها، غير أنها ليست وحدها، فهناك هذه العبارات التي تتكرر من نص الى آخر حيث تحولت الى رموز ذات دلالات؛ من ذلك:

«عود حنان»، «الاصدقاء»، «الحلم»، «امرأة مطفأة»، «الذاكرة»، «الدمع».

هذه عبارات تحوّلت من جراء ترحالها عبر النصوص الى رموز؛ تمّ افراغها من معجميتها المألوفة لتشحن بكشوفات تستوحي دلالاتها من رؤى اشراقية جاهدت الشاعرة في مختلف نصوصها من اجل ابرازها ولعلّ اهم مدارات قولها في هذا التشظي الذي تعانيه الذات في عصر انقلبت فيه القيم، وتشرذمت فيه الروح الانسانية وامحت القيم العليا، واضحت فيه الخيانة والظلم والبغض هي مقاييس الوجود، ولذلك تأتي هذه النصوص مغرقة في التفجع والشعور الحاد بالمأساة؛ والإحساس بالفقدان والتألم، مما يشيع روح العزل والوحدة والصمت.

نصوص الشاعرة «هدى ابلان» في مجموعتها «محاولة لتذكر ما حدث» تفجرات اشراقية تومض في عتمة الواقع الكابي، انها تسجل هزيمة الرجل في زمن يقوم بخصي الرجال، هذا الرجل الذي لن يجد من ملاذ له غير المرأة التي هي بدورها تعاني من قهر قيم هي من صنع هذا الرجل المقهور.

الموت بين الأسطورة والفلسفة

د. عبد السلام المُساوي - المغرب

١. الموت والأسطورة:

تزود الأسطورة الإنسان بذاكرة تاريخية تعطيه إحساسا بوجود مبرر لحياته. وبدون هذه الذاكرة يصير الإنسان إلى حالة أشبه بالموت. لأن نسيان الماضي هو نوع من أنواع الموت. فالموت نسيان، والموتى الهابطون إلى العالم الأسفل، في الميثولوجيا الإغريقية، يشربون في طريقهم من نبع النسيان لكي يقضوا حياة الآخرة بدون ذاكرة، أي بدون تاريخ(١). لذلك فإن الإنسان الذي وجد نفسه في مواجهة الموت ابتكر نسقا أسطوريا اعتمادا على ملكاته الوجدانية والعقلية واللاشعورية، من أجل مواجهة كل الاحتمالات.. فكان أن عالج مجهولية المصير الذي ينتظره بطرح معلوم يمكن من بسط الحقيقة الكونية على نسيج رمزي قادر على الإقناع. وهكذا دأب على التبشير بالخلود المطلق بالرغم من حتمية تعرض الجسد للتحلل ومن ثم إلى الفناء؛ ولهذا وجد نفسه مدفوعا لإبداع أساطير «لها شكل السرد القصصي، وتصاغ في غالب الأحيان في قالب شعري. كما أن لها خصيصة الثبات وطاقة الإيحاء المستمرة، لكنها معرضة للإلغاء أو التعديل كلما كانت هناك حاجة إلى خلق أساطير جديدة، أبطالها هم الآلهة، ومعنى ذلك أن وجود الإنسان فيها يكون لغرض تكميلي فقط، كما أن زمنها زمن مقدس، هو غير الزمن الحالي.. وتتميز موضوعاتها بالجدية والشمول»(٢).

هذا الشكل السردي المقدس ساهم في تكييف المشاعر الإنسانية مع فزعها، وأقر نظاما رمزيا قادرا على إحلال الطمأنينة بإمكانية الانبعاث من جديد، مكان الشعور بالخوف من الفناء الأبدي، فحسب جيمس فرايزر أنه «في أعياد أدونيس التي كانت تقام في آسيا الصغرى، والبلاد الإغريقية، كان الناس يندبون موت الإله كل سنة، وينوحون عليه نواحا مؤلما، ولا سيما النساء. كانوا يحملون تماثيله، في شكل جثمان ميت، ويشيعونها للدفن، ثم يلقون بها في البحر أو الأنهر. وفي بعض الأماكن يحتفلون ببعثه في اليوم التالي»(٣).

إن توالي النواح والاحتفال عند عبدة "أدونيس" ليؤكد قدرة النسق الأسطوري على إنتاج ثقافة الهروب من وجه الفناء، والاحتماء بفكرة الانبعاث. ويكون الماء خلال ذلك هو العنصر الطبيعي المساعد على عملية بعث الحياة في جثمان الإله الميت. ولأن النسق الأسطوري يخالف منهجيا أنساق العلم ومفاهيمه المبنية على أساس قانون السبب والنتيجة، فإن الميثولوجيا قرنت الماء، باعتباره مدخلا لاستعادة الحياة من جديد، بالإله (دوموزي)❖ الذي جعلته ابنا للماء و«مجدد طاقة الحياة وحافظ قوى الخصوبة والنماء، هو في الوقت نفسه قاهر الموت الذي حرر نفسه من قوى العالم الأسفل. من هنا فإنه الإله الوحيد القادر على إعطاء الإنسان أملا في تحقيق الخلود، والأخذ بيده عبر برزخ الموت نحو عالم آخر أكثر بهجة وسعادة من عالمه الأرضي»(٤).

لقد أكد المفهوم الميثولوجي فكرة إبطال الثنائية القائمة بين الموت والحياة على أساس أن الموت لا يناقض الحياة، بل هو وجهها الآخر. فالطبيعة تجدد نفسها عن طريق الموت والانبعاث للوصول إلى حياة طرية جديدة. بمعنى أن موت وانبعاث الإله «دوموزي» هو في حقيقته مثال أعلى لتجدد الحياة وطراوتها. وما يدعم هذا الطرح هو قابلية انتقال الحمولة الأسطورية بكل شحنتها الرمزية من زمن الآلهة إلى زمن البشر ملوكا وكهنة. ذلك أن طقوس السومريين في الاحتفال بالإله «تموز» كانت نوعا من تجديد للحدث الأسطوري الذي تم في الأزمان الميثولوجية، باستحضاره في الزمن الجاري. «من هنا فإن الطقس الدوري الربيعي لا يتخذ طابع الاحتفال بذكرى ميثولوجية، بل إنه يكررها، ويغدو المحتفلون موجودين في زمن الأسطورة يعايشون الكائنات العليا، ويشهدون تكرار عمليات الخلق، حيث يقوم الإلهان من خلال وكيليهما الدّنيويين بتجديد الحياة، حياة الطبيعة والإنسان والحيوان...»(٥).

وهكذا فإن المفهوم الأسطوري للموت، عند السومريين والإغريقيين وغيرهم من الشعوب المحتمية بأساطيرها، كان يراهن على تجدد الحياة، لا سيما إذا كان هذا الموت متعددا يتكرر كل سنة، ويكون الميت إلها مضحيا بدمه لكي ينعم وجه الأرض بالحياة. فقد «كان عبّاد أدونيس يعتقدون أن إلههم يموت كل سنة جريحا في الجبال، فيتضمخ وجه الطبيعة كل سنة بدمه المقدس. ولذلك كانت فتيات سوريا في كل سنة يبكين لموته وهو في شبابه، بينما تزدهر الشقائق وهي زهرته بين أرز لبنان، ويجري النهر محمرا إلى البحر، فيحيط سواحل البحر المتوسط المتعرجة بخيوط قرمزية كلما هبت الريح نحو الساحل»(٦).

إن موت الإله جريحا هو إعطاء الفرصة لخلق الإنسان من تربة الأرض ممزوجة بدمه، وهو ما سيمكن الإنسان من أخذ تكوين مزدوج فيه العنصر المادي (التربة)،

وفيه العنصر الروحاني (دم الإله القتيل). ومن هذا الطرح نستنتج حرص الميثولوجيا على البحث الدائب عن تأسيس حياة تتوفر لها عناصر القوة والإخصاب والتجدد لمواجهة الفناء الكلي أو الشعور بالهشاشة والعدم. ففي الأسطورة البابلية "إيتانا والنسر"(٧) وإيتانا هو ملك جعلته الآلهة على مدينة «كيش» ينقض النسر ميثاقه مع الحية فيأكل صغارها، فيتدخل الإله «شمش» لإنصاف الحية فيمكنها منه حيث تنتزع مخالبه وتنتف ريشه وتلقي به في قاع بئر.. فيعمل الملك «إيتانا» على إنقاذ النسر بإيحاء من «شمش» كي يلحق به إلى السماء بحثا عن نبتة الإخصاب، لأنه كان عاقرا وكان بحاجة إلى ولي للعهد. وتمدنا هذه الأسطورة بأبعاد رمزية نختزلها في الترسيمة التالية:

أكل صغار الحية البحث عن نبتة الإخصاب

الهبوط إلى قاع البئر الصعود إلى السماء

ذلك أن أكل صغار الحية هو طقس لاكتساب القوة والخصوبة «الأفعى في ثقافة الشرق رمز للشفاء»(٨)، والهبوط إلى البئر هو إجراء طقسي؛ إذ على النسر أن يموت ليتطهر في باطن الأرض / الأم، ولكي يبعث من جديد معافى ومزودا بالإخصاب والقوة، أما الصعود إلى السماء فهو انطلاق في طلب النبتة التي تتعهدها عشتار إلهة الخصوبة بالرعاية.

لقد عرف العهد الميثولوجي كيف يكيف مفهومه للموت، فينفي عنه كل تصور يقود إلى الشعور بالعبثية واللاجدوى، بل حوله إلى مصدر للسعي وراء الحياة الخصيبة التي لا تتحقق إلا عن طريق الموت المفضي إلى العثور على سر الصلابة والاستمرار.

وإذا كان موت الجسد هو المعبر الأساسي من أجل اكتساب القوة والخصوبة، فإن تحلل أعضائه واندثارها في التراب طرح مشكلة بيولوجية تتجلى في إمكانية انبعاث الجسد مرة أخرى. وهنا ستتعدد طرق هذه الاستعادة بحسب تكوينات المجتمعات الميثولوجية وطبيعة ثقافتها.

ففي اعتقاد «الهورن» من الهنود الحمر أن دفن الأطفال قرب الطرقات من شأنه أن يسهل دخول أرواحهم في النساء العابرات، فيولدون مرة ثانية. كما أن بعض الزنوج في غرب أفريقيا يلقون بأجساد الأطفال بين الشجيرات الكثيفة لكي تتمكن أرواحهم من اختيار أمهات جديدات من النساء المارات بهم(٨). أما الرومان والإغريق فقد آمنوا بأن أرواح الموتى تتقمص في الأفاعي، لذلك عاملوا الثعابين برفق، فكانت تؤوى وتطعم بأعداد غفيرة (٩) و«من الممكن أن الصورة الشائعة في الفن الإغريقي والتي تمثل امرأة تسقي ثعبانا من صحن، مأخوذة عن عادة إطعام أرواح الموتى الراحلين»(١٠). إلا أن انبعاث أجساد الأطفال بهذا التصور يمر بطور التكوين الأول المرحلة النطفية والجنينية قبل أن تخرج إلى الوجود أجسادا حقيقية. ولربما كان إصرار بعض الأسر على منح أسماء موتاها للمولودين الجدد تأكيدا لبقاء عقيدة التقمص أو التناسخ عندهم وامتزاجها بتقاليدهم. إن استعادة الإسم بهذا الإصرار بعث لجسد المسمى وتخليد له، وإن كان تطور الفكر البشري يفسر هذه الظاهرة بالتيمن بذكرى الفقيد، أو تكريمه بحفظ اسمه من الضياع والتلف. وهذه الممارسة ما تزال شائعة بين عدة أجناس ومن بينهم العرب.

ولعل الإغريق والسوريين القدماء الذين عبدوا الإله «أدونيس» أكثر الأمم تجريدا لفكرة البعث، حينما قالوا بانبعاث الروح دون الجسد وهذا ما سيفسح لتطور الفكر البشري في تأمله للموت وتفسيره فيما بعد. ففي أسطورة أدونيس(١١) أنه لما قتل آريس إله الحرب أدونيس بإيعاز من «برسيفوني» ربة الموتى التي كانت تتقاسم حبه مع «أفروديتا» ربة الحب والجمال، حكمت الآلهة بانبعاثه من جديد لئلا تنفذ «أفروديتا» تهديدها بالانتحار، فيختفي الجمال من عالم البشر، لكن انبعاثه، هذا، لن يكون جسديا؛ وإنما تصعد روحه فقط، فيقضي مع أفروديتا نصف عام الربيع والصيف ليعود بعد ذلك إلى العلم السفلي في النصف الثاني من العام الخريف والشتاء.

وأسطورة أدونيس، ههنا، تحل مشكلتين. فهي من ناحية: تطرح البديل الرمزي للشعور البشري بالخوف من الاندثار والفناء المطلقين، ذلك أن تحلل الجسد وانطفاء جذوة الحياة فيه لا يعني ذهابه إلى غير رجعة، فقد وجدوا في صعود الروح وانبعاثها من جديد أملا في تحقيق وجود أكثر طهر ونقاء من مرحلة وجود الجسد المرهون للفساد والتعفن. ومن ناحية ثانية: أفادتهم الأسطورة في تفسير نسقي ومنطقي لتبدل الطبيعة من حال إلى حال. وهنا نراهم ينجحون في تحويل الأسطورة إلى واقع، والواقع إلى أسطورة دون المساس بنسقية التفكير، ودون الوقوع في التناقض. فعندهم أنه «ما زال أدونيس حتى اليوم، يغادر عالم الموتى مع نهاية الشتاء ليصل إلى عالمنا مع قدوم الربيع. تستقبله الطيور فرحة مسرورة. تحتفل بقدومه الأزهار والورود. تخضر الأشجار على اختلاف أنواعها. تنشر أفروديتا أمامه وحوله الزهور اليانعة والنباتات المثمرة. يسعد العالم بلقاء أدونيس مع ربة الجمال، لكن سعادته لا تطول. سرعان ما ينتهي فصل الصيف ويصبح الشتاء على الأبواب. سرعان

مـا تذبل الأغـصـان النضـرة، وتتساقط أوراق الأشجار، وتختفي الأزهار وتموت النبـاتات، وتجف أغصانها وجذوعها.. هكذا نعيش كل عـام، ننتظر قـدوم أدونيس مع بداية الربيع، ونودعـه في بداية الخريف..»(١٢).

لقد واجهت الأسطورة الإغريقية الموت بأسلحة رمزية متعددة، بل إنها أوشكت أن تنتصر عليه عن طريق الفن، وبالموسيقى تحديدا والانتصار المشار إليه هنا كاد يكون كليا، أي بالقدرة على استرجاع الجسد الحقيقي للميت، وهذا ما توثقه أسطورة «أورفيوس»(١٣) فعندما ماتت «يوروديكي» زوجة أورفيوس ومعشوقته بلدغة الثعبان، حاول العاشق الولهان استعادة زوجته، وذلك بالهبوط إلى العالم السفلي عالم الأموات فاستعطف رب الأرباب «زيوس» الذي لبى طلبه، وإن كان يعلم أن طلبه سيوصله إلى الهلاك لا محالة. وبأنامله الماهرة التي كان يمررها فوق أوتار قيثارته استطاع أن يلين قلب «خارون» المكلف بنقل الموتى في قاربه إلى العالم السفلي فوافق على نقله إلى شاطئ الموتى حيث مملكة «هاديس» إله الموتى. وعند المدخل اعترضه حارس البوابة «كربيوس» وهو كلب ضخم بثلاثة رؤوس وأنياب ترعب الناظرين. وكاد «أورفيوس» يستسلم لحتفه لولا أن تذكر قيثارته. فبدأ يعزف عليها إلى أن هدأت ثورة «كربيوس» الذي سمح له بالدخول.. وأمام الإله هاديس وزوجته برسيفوني اللذين دهشا لوجود واحد من الأحياء في مملكتهما، طفق أورفيوس يعزف لحنا حزينا مؤثرا، فأشفقا عليه وسمحا له باصطحاب زوجته يوروديكي إلى عالم الأحياء شريطة ألا ينظر إليها ما دام في العالم السفلي، وألا يفعل ذلك إلا بعد مغادرته إلى عالم الأحياء. وفي اللحظة التي خرج فيها أورفيوس إلى عالم النور التفت بشوق كبير ليحضن زوجته الحبيبة، فحدث الذي لم يكن في الحسبان، لقد أخطأ التقدير، لذلك اختفت الزوجة وهي تصرخ بالوداع، وعادت من حيث أتت.

لقد استطاع «أورفيوس» أن يقهر الموت بفنه، لكن سوء تقديره جعل الموت يتغلب عليه، فرجع خائبا لينغمس في أحزانه وعذاباته. فعاش في الغابات يعزف ألحانا شجية إلى أن التقى ذات يوم بالباخيات وهن نساء من أتباع الإله باخوس يمرحن ويرقصن ويمزقن كل من لقينه من البشر. فألححن على أورفيوس أن يعزف لهن ألحانا مرحة فرفض. فهددنه بالقتل، فلم يجد بدا من مسايرتهن لبعض الوقت، فبدأ يعزف ألحانا مرحة والباخيات يرقصن في نشوة. لكن الفنان الحقيقي لا يمكنه أن يجاري التصنع، فما لبث أن تحركت أنامله على إيقاعات قلبه الحزين، فما كان من الباخيات إلا أن قطعنه إربا إربا، وانفصل رأسه عن جسده، وهو يصرخ: وداعا يوروديكي..!

وإذا كانت أسطورة أورفيوس تضعنا أمام مواجهة الفن للموت وقدرته على مغالبته، فإنها في الوقت نفسه تعطي الغلبة للموت بتبريرات غير مقنعة؛ يتمثل الأول في عدم قدرة الإنسان الحي على الصبر الكامل، ويجسده نفاد صبر «أورفيوس» والتفاته لمعانقة زوجته قبل أن تعبر قدماها عتبة عالم الموتى، فتلغي للتو إمكانية انبعاثها في عالم الأحياء. ويتمثل التبرير الثاني في عدم قدرة الفنان الصادق على مجاراة الافتعال والتصنع، فيتسبب صدقه في موته. وفي ذلك إشارة واضحة إلى أن الإنسان لكي يكون صادقا مع نفسه فينبغي أن يرهنها للتضحية. ويتجلى التبرير الثالث في أنه لا وجود للحب المطلق إلا في تماهيه مع الموت أو اقترانه بها. فيصبح الموت حينئذ معادلا موضوعيا للحرمان. ومع الحرمان تشتد الرغبة وتستعر الأنفاس، لذلك يواجه المحبون الحقيقيون دائما مصير الموت لكي يستمر حبهم حيا. وإذا كنا نصادف هذه الحقيقة في الأنماط العليا بما فيها الأساطير، فإنها ستتكرر على أرض الواقع من خلال تجارب العشاق وصرعى الحب في التراث العربي بشكل خاص، وفي التراث الإنساني بشكل عام.

لقد شكلت الأسطورة مرجعية أساسية للشعراء على مر العصور، وتعددت أشكال حضورها في النصوص الشعرية تبعا لتكوين الشعراء وطبيعة ثقافتهم. فمن الاستعادة الكمية التي لا تراعي مبدأ الامتصاص وإعادة الإنتاج، إلى الاستعادة الرمزية التي تطمح إلى خلق نموذجها الأسطوري الخاص، بالإضافة إلى استعادات أخرى تتراوح بين استثمار الرمز الأسطوري استثمارا جديدا يكسبه أبعادا حيوية معاصرة وبين استثمار شحنته الرمزية دون الإحالة على تسميته الشيء الذي يضفي على هذه الممارسة خصوبة دلالية شديدة الإيحاء... فحسب "يونغ" أن «المجتمع الذي يفقد أساطيره بدائيا كان أو متحضرا يعاني كارثة أخلاقية تعادل فقدان الإنسان لروحه»(١٤). وعلى هذا الأساس، كان على الشاعر العربي المعاصر المتشبع بالثقافة الميثولوجية أن يتحصن من أشكال الموت المتعددة التي تواجهه، عن طريق بناء أسطوري جديد يخلقه من الأصول الميثولوجية السابقة، ويمنحه قوة المواجهة بإمداده بعناصر فكرية وجمالية يتيحها التطور وتغذيها الانعطافات الجديدة التي عرفتها رؤى الشاعر المعاصر للذات والوجود.

إن استمرارية الأسطورة في التداول التنظيري، وفي الممارسة الإبداعية خاصة عندما يتعلق الأمر بموضوع (الموت) له دلالة قاطعة على

أن تطور العلم والفتوحات التي عرفها العقل البشري لم يحسما هذه المعركة المثارة منذ القديم بين الإنسان وبين مصيره؛ فالعلم وإن تمكن من إطالة العمر، فإنه لم يقو إلى الآن على إلغاء الموت؛ والعقل وإن أقنع الإنسان بمراجعة خوفه من قدره، فإنه لم يحمه من الإحساس بالإحباط والعبثية. من هنا كان اللجوء إلى إعادة توظيف الأساطير القديمة بطريقة فنية تضمن لها التفاعل مع الحياة المعاصرة، وتضمن للإنسان انسجامه في حياته وتكفل له الشعور بالجدوى؛ بل قد تمده بطاقة من المعاني والرموز التي تجعله في مستوى مواجهة كل التحديات. وليست هذه الأساطير المعاصرة سوى هذه النصوص الشعرية المعاصرة في تكامل مكوناتها البنائية والدلالية، سواء أكانت تستحضر أساطير معينة من الميثولوجيا الإغريقية والعالمية من أجل استثمارها استثمارا جديدا، أو كانت تبتكر نماذجها الذاتية التي تبوئها مرتبة الأسطورة وعمقها.

واللجوء إلى استثمار الأساطير يبرره أن فيها نزوعا إلى «تجاوز العلاقات والنسب وردود الأفعال العادية للحياة، أي أن لها منطقا يختلف عن المنطق العادي، يعتمد على استمداد الخيال الطليق، ولا يخضع للعقل وإن كان لا يجافيه في احتوائه عادة على منطق العلة والمعلول أو السبب والغاية. الأسطورة إذن لا معقولة، ولكنها ليست منافية للعقل.»(١٥) كما أنها تمد القيم الروحية بأسباب استمرارها، في عصر يتحول فيه كل شيء بفعل هجمة الحضارة المادية التي أوشكت أن تحول الإنسان إلى آلة تدور على خواء ولا تنتج إلا موتها..

إن الموت في غياب الأسطورة يمكن أن يصبح مصدرا للفزع أو للانخراط في حياة لا معقولة. وقد انتبهت الأمم البدائية بوعي أو بلا وعي إلى مصيرها المختوم بفناء الجسد، فأوجدت الميثولوجيا وأحاطتها بطقوسها الاحتفالية، وكرستها ضمن عاداتها اليومية لتحقيق توازن وانسجام خلال صراعها مع الزمن.. فكان أن نفت مفهوم الموت السلبي من قواميسها، وأحلت محله الشعور بالحياة والموت كوجهين لعملة واحدة؛ لذلك أكدت على الانبعاث وجعلته حقيقة قائمة في الواقع، وحشدت له الأقاصيص الخارقة والأبطال الأسطوريين، وتوجته نموذجا أعلى يتكرر على الدوام.

وليست أساطير الموت وطقوسه حكرا على أمة دون أخرى، أو على عصر دون آخر؛ فإذا كان الموت مصيرا موحدا، فإن مفهومه وطرق التعامل معه تختلف من بيئة سوسيوثقافية إلى أخرى. فعند الأفارقة مثلا يبقى للموتى حيز محترم، وهم وإن قبروا فإنهم يتجلون للأحياء بطرق متعددة: «في الأحلام، وفي منظومة الدلالات التي يجب فك رموزها؛ سواء بالظهور (علامات ذات امتياز) في هيئة بشرية أو حيوانية (كل مجتمع يملك علاماته السوسيوثقافية: هنا الأفعى، هناك الحرباء...) أو بإظهار فرحهم من خلال أمطار الخير، أو غضبهم من خلال كوارث، جفاف، أوبئة، موت حيوانات...»(١٦)

إن الموت حسب د. زهان D. Zahan: «يكتسي طابع الضرورة من غير أن يدمر الأمل في العيش.»(١٧) وبعض المجتمعات في السينغال تذهب إلى حد تكليم الموتى في محاولة كشف سبب وفاتهم. ويورد الباحث الأنتربولوجي لويس فانسان توما L.V.Thomas نص الأسئلة التي يوجهها الشخص المؤهل لمحاورة الجثة في التدرج التالي:

هل هي نهاية الحياة؟
من قتلك؟ هل مت بسبب شخص؟
ربما تكون قد عصيت البوكيين (Bockiin) الملكي؟
هل أخذك الـ (هوفيلا) إليه؟
هل أخذك الـ (بنكوليم) إليه؟
هل أخذك الـ (كوهولنج) إليه؟ إلخ...

وهذه السلسلة من أسماء العفاريت قد تطول. وإذا كانت الأجوبة بالنفي (تراجع الجثة إلى الوراء)، فإن طبيعة الأسئلة قد تأخذ مسارا آخر:

هل قتلك شخص؟

وإذا بقي الجواب بالنفي، فإن المستجوب يسأل سؤالا أخيرا:

إذن كان من المحتوم أن تموت اليوم؟ (١٨)

إن الوثوق من ردود الميت اعتراف بحياته الأخرى التي صار يعيشها خارج الجسد المرهون للتعفن والتدنس. وربما كانت حياته الثانية أكثر حضورا ومشاركة في الجماعة التي ينتمي إليها؛ وهو يستطيع التأثير بقوته المكتسبة من موت جسده في أحوال جماعته، كالتعبير الرمزي عن فرحه بإنزال المطر، وعن غضبه بتسليط الكوارث الطبيعية التي أشرنا إليها سابقا. لنقل، إذن، إن الأسطورة الأفريقية ترتفع بموتاها إلى درجة التأليه الذي نصادفه في الميثولوجيا الإغريقية والسومرية.

٢. الموت و الفلسفة:

إننا لم نولد أحرارا قطّ، إننا محكوم علينا بالحياة، قبل أن نكون محكوما علينا بالموت(١٩) قولة قد تبدو بسيطة في صياغتها ولكنها تؤشر إلى مدلول فلسفي عميق صرخة مفعمة بغير قليل من الشعور المزدوج بالاغتراب.. فهو اغتراب الإنسان الذي لم يختر ولادته فوجد نفسه مورطا في هذه الكينونة المفروضة، وهو اغتراب الإنسان الذي صار محكوما عليه بالموت بمجرد أن دوى الوجود بصرخته الأولى. قد

يمكن خطأ الإنســـــان الأول في اعـتـقـاده بإمكان مـواجـهـة الموت والفناء بمزيد من النسل الذي يملأ الفـضـاء، ظنا منه أن البـدن يخلف البدن، والتراكم يعوض النقص، وهي رؤية توافق تماما نزوعـه الطبيـعي في مرحلة ما قبل الثقافة؛ ذلك أن «الإحـســـاس بالموت ينبـثق من الثقـافـة بدرجـة تفوق انبثاقه من الطبيـعـة»(٢٠) وهذا يعني أن بحث الإنسان البدائي عن المعرفة خلال أطوار تطويعه لمصاعب الحياة قاده بخطوات حثيثة إلى لقاء غير مرغوب فيه بالموت. وهذا الطرح المنطقي لعلاقة المعرفة بالموت يحيلنا بعنف على الخطيئة الأصلية الّتي نقلتها الأديان عن قصة طرد آدم من الفردوس بعد أن تجرأ على الأكل من شجرة المعرفة فعرض نفسه ونسله للنسبية الزمنية وللموت بعد أن كان ينعم بالخلود.

فأي مفهوم للموت لا يمكن أن يكون إلا ثقافيا، وأي شعور بالخوف منه لا يتعمق إلا بإعمال التفكير وتشغيل الطاقات التخيلية حيال مصير الإنسان المحاط بكل الأسباب والشروط المهددة بموته. فشرط الوجود الجسدي خلق بالغريزة الحرص على المحافظة عليه، ثم نما الشعور الغريزي بما تراكم من خبرات ومهارات ترجمها الوعي إلى أفكار مجردة تتطور باستمرار آخذة في بلورة نسقها الذي تمثل بداية في التفسير الأسطوري قبل أن تهجم الفلسفة الإغريقية عليه من خلال صراع العقل مع المنظومات السحرية والطقوسية. في محاولة الإقناع بأن الخبرة بالقدسي لا يمكن اكتسابها بنشوة صوفية يخلقها الطقس، ولا برؤية ميثولوجية تقدمها الأسطورة، كما يرى أفلاطون مثلا(٢١).

من هنا نرى أن الفلسفة اليونانية برمتها قامت على أساس تعلم الموت أو التدرب على مواجهته، فهذا سقراط يصرح أمام أتباعه قبيل تنفيذ حكم الإعدام فيه: «إن أولئك الذين يوجهون أنفسهم في الطريق الصحيح إلى الفلسفة يعدون بذلك مباشرة وبمحض إرادتهم، يعدون أنفسهم، لأن يموتوا وللموت. وإذا كان هذا صحيحا فهم، إذن، في الواقع يتطلعون للموت طول حياتهم. ومن غير المعقول إذن أن يضطربوا عندما يقدم الشيء الذي كانوا لأمد طويل يعدون أنفسهم له ويتوقعونه»(٢٢) والفلسفة بهذا المعنى تمرين فكري يعمل على إضعاف الهواجس والشعور بالخوف من الموت. أو هي فن التهيؤ للموت بشجاعة. بل أكثر من ذلك يجهر سقراط في يومه الأخير بأن «الفلاسفة الحقيقيين يجعلون الموت مهنة لهم»(٢٣). وبالنسبة له فإنه يفرق بشكل قطعي بين الروح والبدن، فالبدن مرهون بما هو طبيعي خاضع لتغيراته وطوارئه، في حين ستستقل الروح بحريتها وبارتفاعها عن الزمن، وأي زعم باختلاطها بالبدن سيجعلها عرضة للقلق والخوف أمام موتها. لذلك كانت الحياة النفسية مرانا طويلا إراديا لتخليص الروح من البدن(٢٤)، وربما كانت هذه الفكرة قريبة من تخريجات أفلاطون الذي يدعو إلى تسليم البدن للزمن والموت، والبحث عن الحياة في مكان آخر(٢٥) ولن يكون هذا المكان الآخر متحققا إلا في اكتساب المعرفة الخالصة. وقد بنى أفلاطون تصوراته عن الروح انطلاقا من التفريق بينها وبين البدن الذي أشرنا إليه قبل قليل. فإذا «كان البدن يرد إلى التراب فإن الروح ترتبط بالموضوعات الخالدة ولا تخضع لأي تغير»(٢٦)

إن الفلسفة اليونانية كما عند سقراط وأفلاطون تحاول الانتصار على الموت بالتأكيد على خلود الروح في العالم الآخر، بل إن الشخص الذي وجدت فيه هذه الروح سينعم هو الآخر بذلك الخلود «ففي الخطاب الأخير لسقراط أمام المحلفين نراه يتوقع مباهج الحوار مع أرواح عظيمة مثل أورفيوس وهوميروس وأنه سيحاول حاول اكتشاف، في هذا العالم الآخر، كما فعل في هذا العالم: أيهم الحكيم وأيهم يدّعي الحكمة وليس كذلك»(٢٧) وهذا يعني أن هناك تعارضا بين هذا المفهوم والمفهوم الأبيقوري الذي يجعل الموت لحظة حاسمة تتلاشى فيها الذرات المكونة للجسد والروح معا لينعم الكائن البشري بعدم مطلق بعد فنائه.

وإذا كانت الفلسفات القديمة قد انشغلت بالموت كمفهوم أنتولوجي شامل في سياق علاقة الجسد بالروح مع تباين واضح في القبول بالتفسير الميتافيزيقي المتعالي أو رفضه، فإن الفلسفة المعاصرة قد واصلت أسئلتها حول الموت ولكن بإيقاعات مختلفة مع استحضار للتراكم الفكري القديم كمرجعية أساسية لم تفتقد طراوة التأمل وإمكانيات التفسير.

كما أن ظهور علوم أخرى في إطار البحث الفلسفي كالانتربولوجيا وعلم النفس، قد ساهم بكيفية بارزة في إثارة موضوع الموت ومعالجته من زوايا متعددة. وقد تنوعت مفاهيم الموت تبعا للتوجه الذي يصدر عنه الباحثون. حيث نجد أن معظم الأطروحات الفكرية تركز على تعريف الموت كفعل ثقافي أكثر منه كفعل طبيعي.

وهكذا نرى أن حقيقة موت (الآخر) تتجلى في موت ما كان يتميز به من أخلاق وسلوكات أكثر ما تتجلى في تحوله إلى جثة فاقدة لكل حركة. فعند "برينو كاست" Bruno Castes أن «موت شخص محبوب، يعني موت شيء مرئي في الشخص الحي المحب، شيء يفتقد ويموت فينا. فالحب والعطف والطيبة يمكن أن تعوض أو تسترجع، ولكن ليس بنفس الخصوصية التي كان يسبغها الميت

علينا. هنا فراغ يخلق»(٢٨). ومعنى ذلك: أن تموت يعني أن تقتل في (الآخر) كل شيء حي كوّنه عنك. فالميت يصبح قاتلا للعلاقة الطيبة التي سبق أن ربطها مع (الآخر) وساليا لها. أما عن تأثيره كجثة، فهو يمنحنا فرجة ما سيحدث لنا: التحول إلى جثث.

إن الموت لا يكتسب فداحة الشعور برهبته إلا في سياق العلاقة بالآخر، ولذلك تكمن في الإنسان «غريزة الموت التي تعبر عن محاولة المرء العودة إلى حالة ما قبل الكينونة، وهي حالة الكينونة بلا آخر l'autre أي حالة اللاموضوع.»(٢٩) ولربما عبر الانتحار عن عمق هذا الشعور باعتباره فعلا موجها من المنتحر إلى الآخر عقابا له أو تنبيها له عن خطأ كبير ارتكبه في حقه. وقد يكون الانتحار فرارا من ألم ما فيصبح الموت ملاذا ومأوى. ويعتقد "روسيه" Rousset أن «النوم والانقطاع والحاجة إلى النوم والرغبة في الانقطاع كلها تمثل بالنسبة للمحلل النفسي أشكالا أخرى للموت»(٣٠). وهي كلها أشكال تدل على وجود غريزة الموت في الإنسان. وهناك مفهوم اجتماعي للموت استطاع أن يرقى إلى إذاقة الإنسان طعم الموت وهو حي يرزق، فقد «أقر في الكابون قانون: كل محكوم عليه بالإعدام لا يقتل بل يشطب اسمه من الحالة المدنية، كما لو أنه لا يوجد، أو أنه منبوذ. إنه موت أقوى من أي موت آخر، إنه موت اجتماعي»(٣١).

من هنا يتضح أن الإنسان استنتج من الموت الطبيعي للجسد تصورات ثقافية من أجل إقرار الموت كمفهوم رمزي يتجاوز آثار الانفصال التي يسببها موت الجسد. ثم، لِمَ ننظر دائما إلى الموت كحدث سلبي يفقدنا بهجة الحياة؟! «فالموت يشكل مصدرا للدخل والكسب، فبفضله تباع التوابيت النفيسة والأماكن المفضلة في المقابر، ولا ننسى بائعي الزهور والأكاليل.. وكل ذلك يصبح بشكل تلقائي مصدرا للكسب.»(٣٢)

إن الموت بهذا الطرح يغدو مكملا لدورة الحياة التاريخية، فموت شخص ينتج عنه تفعيل لحياة أشخاص آخرين يرتبط شرط استمرارهم في الحياة بما يعقب الجنازة من بذل وإنفاق وإرث.. وقد يكون الميت سفاحا أو ديكتاتورا بوصفه مسببا لموت الكثيرين، فيخف بموته إيقاع الهلاك. ومع ذلك تصبح هذه النظرة ممعنة في بساطتها، إذ لا تملك قدرة المواجهة الوجودية لما يتهدد حياة البشر. وهذا هو السبب الرئيس الذي دفع بعدد من المفكرين إلى دخول حلبة التأمل من أجل استنتاج أي تخريج عقلي يمنح الإنسان الشعور بالطمأنينة. فعند "كيركيجارد" Kierkegaard أن «الموت شيء لا يمكن تجنبه من حيث أننا أشخاص تاريخيون حقا. ولهذا السبب فإنه ليس حيلة أو خدعة قاسية من الطبيعة، ولا هو شيء مفروض غير عادل من القدر. فليس هناك أي شر في الموت. وفي الحقيقة ليس هناك شيء نهائي يمكن أن يقال عن الموت، لأن الموت هو في نهاية الأمر مجرد حدث في تيار الصيرورة الذي لا يتوقف»(٣٣)

وبالنسبة للفلسفة الوجودية فإنها تؤكد أن الإنسان لا يدرك موته في حقيقة الأمر إلا من خلال علاقته بموت الآخر، خاصة إذا كان هذا (الآخر) قريبا أو عزيزا، مع أنه على علم بأن الموت يساعد «على تقويس الخط المستقيم الذي يسلكه منطق الحياة، ولا يزال ممعنا في حركته حتى يصيره دائرة تعطي للزمن فرصة الدوران حول نفسه والتفرج على حقيقة تعاقب الموت والحياة بطريقة تبادل الفعل والانفعال، تماما كما يحدث في رقعة الشطرنج: موت الشاه إيذان بانتهاء اللعبة ودعوة إلى بدئها من جديد.»(٣٤) ومن ثم لا يستطيع المرء أن يدرك موته الشخصي. فمادام حيا لا يتذوق الموت، وعندما يموت يكون الإحساس قد فارقه بمعنى أنه يعيش تجربتين منفصلتين لا تمكن إحداهما من إدراك أخرى. وقد كان ذلك سببا في الشعور بالعبث الذي أنتجه الوجوديون في شكل كتب نظرية وأخرى إبداعية فحسب أبيقور: «إذا كنا، لا يكون الموت، وإذا كان الموت لا نكون.»(٣٥) وقد حاول أن يعالج مشكل الخوف ويحلل دواعيه، ومن ذلك خوف الناس من عقاب الآلهة على أعمال ارتكبوها، أو خوفهم كذلك من أن يولدوا من جديد بعد موتهم في أوضاع لا يرغبون فيها؛ لذلك يطمئن الخائفين من ذلك بقوله إن العالم ليس فيه آلهة نطيعهم ولا نظام كلي شامل علينا أن نلتزم به. وهو يرى أن الحياة عارضة لم توجد لعلة أو سبب؛ فكما ظهرت بالمصادفة فإنها ستختفي بذات الطريقة، ولا يبقى من أثر، وما دامت الروح مثل البدن مكونة من ذرات (مادية) فهي لن تحيا بعد موت البدن.

أما قضية الخوف من انتزاع الموت للذة السرور، فيعالجه أبيقور بما يلي: فما دمنا لا نستطيع التنبؤ بالمستقبل، فالأولى بنا ألا نتطلع أبدا إلى مصدر سرورنا ولذتنا، وكل من يفعل ذلك يكون معرضا لأن لا تتحقق له هذه الرغبة، ويصبح بالتالي محبطا في مسيرة حياته. ذلك أن كل ما نطمح إليه في المستقبل معرض للتهديد الدائم من التغير والموت(٣٦). ولعل أبيقور يحسم المسألة باعتبار الذوات كيانات تؤلفها الذرات، وعندما تتشتت هذه الذرات يحدث الموت. بمعنى أن الجسد الحي ليس موجها من قبل قوة خارجية، بل طبيعة في المادة ذاتها. ولذلك عاش مرددا شعاره المبدئي: «اترك الموت يمتلك المستقبل وعش أنت الحاضر»(٣٧). وإذا كان طرح

أبيقور لمسألة الموت طرحا يزاوج بين النبرة الوجودية والتخريج العلمي، فإن الفكر الوجودي المعاصر عمل هو الآخر على الابتعاد من المسلمات الدينية والهروب من الميتافيزيقا إلى التبرير الكلامي والتفسير العلمي في محاولة نفي الموت عن علاقة الإنسان بذاته، لأن هذا الموت ما هو إلا «حدث واقعي ماثل في صميم الحياة منذ البداية، وكأنما هو واقعة مستمرة لا تكاد تنفصل عن فعل وجودي نفسه»(٣٨)، وأي فصل بين التجربتين المندمجتين: الحياة - الموت يلقي بصاحبه إلى الشعور بالخوف الرهيب من مأزق الانتقال من مرحلة الحيوية والامتلاء إلى مرحلة الفناء والمجهول. وعلى هذا الأساس يسارع فريديريك نيتشه Nietzsche إلى تقديم تأويل فلسفي ينجح في تشخيص هذا الفصل المؤلم بين التجربتين حيث يقول: «إذا كنا نعيش متجهين إلى الأمام، فإننا نفكر دائما متجهين إلى الوراء.»(٣٩) وهذا يعني أننا لا نوازي زمنيا بين العيش والتفكير، والذاكرة، هذه الخزانة الكبيرة التي تحتفظ بكل الذكريات هي سبب تعاستنا، لذلك يبادر نيتشه إلى علاج هذا المأزق الوجودي بنظرية (العود الأبدي) حيث يقول: «كل شيء يمضي، كل شيء يعود، وتدور إلى الأبد عجلة الوجود، كل شيء يموت، كل شيء يتفتح من جديد، وخالدا يمضي زمن الوجود، الأشياء كلها تعود في خلود، ونحن أنفسنا كنا بالفعل مرات لا حصر لها ومعنا الأشياء.»(٤٠) لكن ما يلاحظ على نظرية العود الأبدي هو طرح نسق يؤمن بالشمولية والخلود، ولكنه يلغي القيمة الوجودية للشخص في حد ذاته، ويسلبه خصوصيته الفكرية والوجدانية، مما يجعل هذا الطرح مناقضا تماما لما كفلته الأديان السماوية للإنسان من حق الوجود الذاتي، واختيار المصير الذاتي الذي لن ينتهي بفناء الجسد.

لقد حاولت الفلسفة الوجودية بتشعب تياراتها أن تنفض يديها من الموت كظاهرة خاضعة للتجربة والبحث؛ فحسب "جان بول سارتر" Sartre J.P أن الموت طالما لا نستطيع إدخاله ضمن التجربة الذاتية ، فينبغي ألا نفكر فيه بالمرة(٤١) لأن أية محاولة للفصل بينه وبين الحياة وإدراجه كحالة خارجية دخيلة من شأنه أن يساعد على تضخيم شبح الخوف الميتافيزيقي منه. من هنا نرى إجماع عدد كبير من الفلاسفة الوجوديين على أن الموت» «حدث واقعي ماثل في صميم الحياة منذ البداية، وكأنما هو واقعة مستمرة لا تكاد تنفصل عن فعل وجودي نفسه.»(٤٢) وبالرغم من هذه التخريجات الفلسفية التي حاولت التسليم بالموت كمعطى وجودي متصل بالحياة وملتحم بها، فإن ذلك لم ينقذ الفلاسفة من ورطة مواجهة الموت من خلال موت الآخر الذي قد يكون صديقا أو قريبا عزيزا؛ لأن بموته تفتقد أشياء كانت مرتبطة به، فيتحول هو إلى شيء، لأن من طبيعة الأشياء ألا تتكلم ولا تجيب؛ وهكذا تغدو الجثة شيئا جامدا قبل أن تتحلل وتشرع في الاندثار شيئا فشيئا. والملاحظ أن الفكر الوجودي لم يحسم معركته مع الموت، فقد ظل المجهول يحاصره من كل جانب؛ وهذا ما دفع "شوبنهاور" إلى إعلان اعتراف شبيه بالشكوى المؤلمة: «لو كنا على ثقة تامة من أن باب الموت هو بلا شك فاتحة جديدة وسبيل النفس إلى الراحة الأبدية التامة، لما ترددنا جميعا في المبادرة إلى الخلاص بالموت»(٤٣). ومعنى ذلك أنه بالرغم من المداد الكثير الذي أسالته أقلام الفلاسفة الوجوديين، وهم بصدد التأويل الثقافي لظاهرة الموت، فقد انفلتت مناطق سحيقة لم يستطيعوا محاصرتها بأسئلتهم وأجوبتهم. فالموت يبقى متلبسا بآفة الفقدان، كالخوف من فقدان القدرة على الحب أو الخوف من فقدان القدرة على الإبداع.. إلا أنهم يكادون أن يجمعوا على أنه ينبغي ألا ينظر إلى الموت كفعل دخيل، أو تجربة غريبة تنزل بالإنسان كعقاب أخير يفنيه، ويذيقه أهوال الألم عند الاحتضار مثلما هو شائع في أفهام عامة الناس. فالوجود صيرورة، وهو سابق على الماهية؛ لذلك فإشكالية الموت هي التي تدعم هذه الصيرورة؛ ولولاها لما كان الإنسان متجها بفكره وتطلعاته دائما إلى الأمام. لقد قال نيتشه على لسان "زاردشت" مطمئنا المهرج المحتضر الخائف من موته الوشيك الذي سيتيح للشيطان حمله إلى الجحيم: «وشرفي يا صديقي أن ما تذكره لا وجود له، فليس من شيطان وليس من جحيم، إن روحك ستموت بأسرع من سدك، فلا تخش بعد الآن شيئا»(٤٤). وينظر نيتشه إلى الموت باعتباره اختيارا وحرية، وهو بذلك، يدعو إلى تخير أوانه عن طريق تحقيق النضج في الحياة وبلوغ المقصد. فيكون الموت تتويجا أخيرا لحياة ناضجة ومليئة بالمكاسب. لذلك يرى أن المسيح قد مات قبل أوانه، أي قبل أن يبلغ مرحلة النضج؛ ولو كان تم له ذلك لعدل عن كثير من تعاليمه(٤٥) إن الموت بالنسبة إليه مصير طبيعي يؤول إليه الجسد بابتهاج، وليس عقابا ميتافيزيقيا، لذلك يطلب من الناس الإقلاع عن ذكر الآلهة، والمبادرة إلى إيجاد الإنسان المتفوق SUPERMAN. فهذا الإنسان هو الذي يستطيع أن يعيش الحياة كما ينبغي أن تعاش. وهو في النهاية يستطيع أن يموت باختيار وحرية في الوقت المناسب(٤٦).

الهوامش

(١) فراس السواح الأسطورة والمعنى

دار علاء الدين دمشق ١٩٩٧، ص ١٠٨.

(٢) فراس السواح الأسطورة والمعنى (م.س)، ص ١٢-١٣.

(٣) جيمس فرايزر أدونيس أو تموز ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط ٣، ١٩٨٢، ص.١٥٢.

❖ تعددت أسماء الإله أدونيس بحسب البيئات التي انتقلت إليها أسطورته. ويرجح جيمس فريزر أن اسمه الأصلي هو تموز، أما اسم أدونيس فيعني السيد وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عباده. وشاع اسم استعمال اسم آخر لتموز عند السومريين وهو: دوموزي.

- راجع: جيمس فريزر أدونيس أو تموز ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا (مرجع سابق)، ص ١٨.

(٤) فراس السواح الأسطورة والمعنى (م.س)، ص ١٧٦.

(٥) فراس السواح الأسطورة والمعنى (م.س)، ص.١٥٦

(٦) جيمس فرايزر أدونيس أو تموز ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا (م.س)، ص ٨٣.

(٧) فراس السواح الأسطورة والمعنى (م.س)، ص.٥٠

(٨) Henri MORIER, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, presses universitaires de France, 3éme édition, 1981, p 1086 1087.

(٨) انظر: جيمس فرايزر أدونيس أو تموز ترجمة جبرا إبراهيم جبرا (م.س)، ص ٨٥.

(٩) جيمس فرايزر أدونيس أو تموز ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا (م.س)، ص ٨٢.

(١٠) المرجع نفسه ص.٨٣

(١١) راجع تفاصيل الأسطورة في: عبد المعطي الشعراوي أساطير إغريقية (أساطير البشر) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٢، ص ١٥٩ وما بعدها.

(١٢) عبد المعطي الشعراوي أساطير إغريقية (أساطير البشر)، (المصدر السابق)، ص١٥٩ .

(١٣) راجع تفاصيل الأسطورة في: المصدر السابق، ص ٢١١-٢٢٤ .

(١٤) ريتا عوض أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٨، ص.٢٩

(١٥) صلاح عبد الصبور حياتي في الشعر دار اقرأ بيروت ١٩٨١، ص.١٣٩

(١٦) Luis Vincent Thomas, L'Anthropologie De La Mort, Ed. Payot. 4ème édition 1980. P 412.

(١٧) D. Zahan, Religion, Spiritualité Et Pensée Africaine, Payot. 1970. P 185.

(١٨) Luis Vincent Thomas, L'Anthropologie De La Mort, op. . Cit. . p 409.

(١٩) د. شكري عياد العيش على الحافة (سيرة ذاتية) جريدة أخبار الأدب (القاهرة)، العدد ٢٠١ الأحد ١٨ مايو ١٩٩٧، ص١٦.

(٢٠) Jean ZIGLER : Les vivants et la mort, éditions du Seuil, 1975 .p : 24.

(٢١) يمكن الرجوع إلى طبيعة الصراع بين الفلسفة والأسطورة في كتاب: «الأسطورة والمعنى» لفراس السواح (م.س)، ص ٢٢ وما بعدها.

(٢٢) جيمس ب. كارس الموت والوجود ترجمة: بدر الديب المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ١٩٩٨، ص ١٩.

(٢٣) المرجع نفسه ص ٢٠.

(٢٤) المرجع نفسه ص ٢١.

(٢٥) المرجع نفسه ص ٢٢.

(٢٦) المرجع نفسه ص ٢٣.

(٢٧) المرجع نفسه ص ٢٤.

(٢٨) Vanthao. Editions Anthropos. Paris 1977, p: 147.

(٢٩) Ibid. P: 149.

(٣٠) bid. P: 120.

(٣١) Ibid. P: 120.

(٣٢) Problèmes de la mort aujourd'hui, in : La Mort Aujourd'hui d. Anthropos .Paris 1977, P : 19 20.

(٣٣) جيمس ب. كارس الموت والوجود ترجمة: بدر الديب (م.س) ص ٥٨٥.

(٣٤) عبد السلام المساوي البنيات الدالة في شعر أمل دنقل اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٤، ص ٣٩٥ ٣٩٦.

(٣٥) جيمس ب. كارس الموت والوجود ترجمة: بدر الديب (م.س) ص ٢.

(٣٦) جيمس ب. كارس الموت والوجود ترجمة: بدر الديب (م.س) ص ٥١.

(٣٧) المرجع نفسه ص ٥٢

(٣٨) زكريا إبراهيم مشكلة الإنسان مكتبة مصر (د.ت) ص ١٢٥.

(٣٩) ريجيس جوليفيه المذاهب الوجودية ترجمة: فؤاد كامل الدار المصرية للتأليف والترجمة (د.ت)، ص.٥٥

(٤٠) جاك شورون الموت في الفكر الغربي ترجمة: كامل يوسف حسين سلسلة عالم المعرفة الكويت العدد ٧٦، ص ٢١٦.

(٤١) زكريا إبراهيم مشكلة الإنسان (م.س) ص ١٣١.

(٤٢) المرجع نفسه ص.١٢٥

(٤٣) ريجيس جوليفيه المذهب الوجودية ترجمة: فؤاد كامل (م.س)، ص ١٣٧.

(٤٤) فريدريك نيتشه هكذا تكلم زاردشت ترجمة: فليكس فارس دار القلم بيروت (د.ت)، ص ٤٠.

(٤٥) المرجع نفسه ص ٩٩.

(٤٦) المرجع نفسه ص ١٧٠.

حصاد عمان

سنة (٢٠٠٣) مليئة بالإنجازات الفنية









على طول سنة (٢٠٠٣) وعمان تحتفي بالفن التشكيلي العربي والمحلي، كما لو انها العاصمة الوسطية بين مجمل العواصم العربية، فقد اصبحت موئلاً للقاءات فنية عربية وعالمية مهمة، لتسهم هذه الحوارات في بلورة صياغات جديدة في طبيعة الحوار حول العمل الفني المعاصر، وقد ساهمت المؤسسات الراعية للفنون التشكيلية في اثراء الحوار عبر استضافة رموز فنية عربية،

واعتقد ان من اهم الانجازات هي الاعلان عن نشرة فنية متخصصة بالفنون الجميلة خاصة بالمتحف الوطني الاردني وكذلك انشاء كلية الفنون والتصميم التي انتظمت في رسم سياسة جمالية مهمة ستنعكس ايجاباً على الساحة التشكيلية الاردنية من خلال كوادر اردنية تسهم في بناء الطلاب المنتسبين للكلية بناء صحيحاً، وكذلك أكاديمية الفنون في مؤسسة خالد شومان (دارة الفنون) حيث تستمر الأكاديمية في رعاية الفنانين الشباب من جميع انحاء الوطن العربي لتتيح لهم اللقاء الصيفي السنوي ليشكل تقليداً مهماً في بناء حوار بين الشباب العربي والذي سينعكس ايجاباً على طبيعة التجارب العربية في المستقبل. الى جانب استمرار (الدارة) في بناء نهج واضح في الفعل الثقافي العربي من موسيقى وسينما وندوات وادب بشتى أنواعه ومعارض فردية وجماعية وصولاً الى المنشورات الأدبية والفنية الموازية للأنشطة.

ومن اهم العلامات الفنية ايضاً سمبيوزيوم النحت العربي المعاصر الذي يشرف عليه المتحف الوطني الأردني بدعم من امانة عمان الكبرى حيث استقر الملتقى النحتي في سياق التقليد السنوي الذي وضع عمان امام منحوتات عربية انتشرت في جغرافيتها، وصولاً لبدء اللجان في فرز الأعمال الخاصة بالممر التاريخي الذي تشرف عليه أمانة عمان الكبرى وبتمويل منها، وسيكون هذا الممر أكبر مساحة عرض للنحت الأردني ومن المتوقع أن ينجز بشكل نهائي في العام (٢٠٠٤)، أما على صعيد آخر فقد قررت وزارة

التشكيلي

محمد العامري

المهمة على الصعيدين العربي والمحلي

الثقافة أن يكون معجم الفن التشكيلي في الأردن باللغتين العربية والانجليزية أولى اصداراتها للعام (٢٠٠٤) الذي سيشكل تاريخاً شاملاً للحراك التشكيلي في الأردن ويسهم في إيجاد صيغة صادقة للباحثين العرب والأردنيين وصولاً الى توزيع المعجم على السفارات العربية والاجنبية والمؤسسات المعنية بالفعل التشكيلي.

ولا ننسى الدور الريادي والمهم الذي تقوم به صالات العرض الخاصة رغم كل الصعوبات مثل غاليري (٤ جدران) والمشرق ودار الأندى والاورفلي وبرودوي وزارا غاليري وصولاً لصالات العرض الحكومية مثل أمانة عمان ووزارة الثقافة.

والمشاهد لسوية العروض المحلية



والعربية في عمان يلحظ ارتفاع سوية العرض لامتلاك الصالات خبرات جديدة في اختيار التجارب، وهذا ساهم في اذكاء روح التنافس بين شتى التجارب، وقد اشاد الفنان الأردني في منافسة هذه التجارب.

وقد برزت تجربتان في العام (٢٠٠٣) تخصصتا في اعادة صياغة الشعر بصرياً مثل تجربة تواشجات في المتحف الوطني الأردني وتجربة الفنان العراقي هيمت محمد علي مع أدونيس.

وقد ساهم هذا النمط الذي اصبح شائعاً بين بعض التجارب العربية الفنية في ايجاد مخرج جديد للعمل الفني وللقصيدة على حد سواء، وقد سبق لدارة الفنون والمتحف ان عرضا مثل هذه التجارب للفنان رشيد القريشي.

والمراقب للعروض العمّانية يلحظ بشكل جلي بأن عمان اصبحت من اهم العواصم الجاذبة للعروض بدءاً من الفنانين العرب المقيمين في الغرب ووصولاً للدول العربية والاردنية كونها حسب معلوماتي العاصمة الأكثر مبيعاً بين العواصم العربية، الى جانب امتلاك عمان جمهوراً من نوع خاص على مدار أوقات العروض التشكيلية على عكس الكثير من العواصم التي تحتفي فقط بمشهد



الافتتاح.

زارا غاليري - فندق حياة عمان

استضاف غاليري زارا تجربتين من سوريا للغرافيكي ياسر الصافي والنحات محمد عمران، حيث قدم صافي مجموعة من الاعمال الغرافيكية المهمة التي تعكس حرفية صافي في مجال الحفر على المعدن بكل تقنياته.

وكذلك نشهد حرفية عمران في مجال النحت تحديداً مادة البرونز التي عشقها عمران وقدم من خلالها رؤيته الخاصة في الكرسي والجسد الإنساني، وقد اشترك عمران وصافي في موضوعة الجسد لذلك جاء المعرض متكاملاً نحتاً وحفراً.

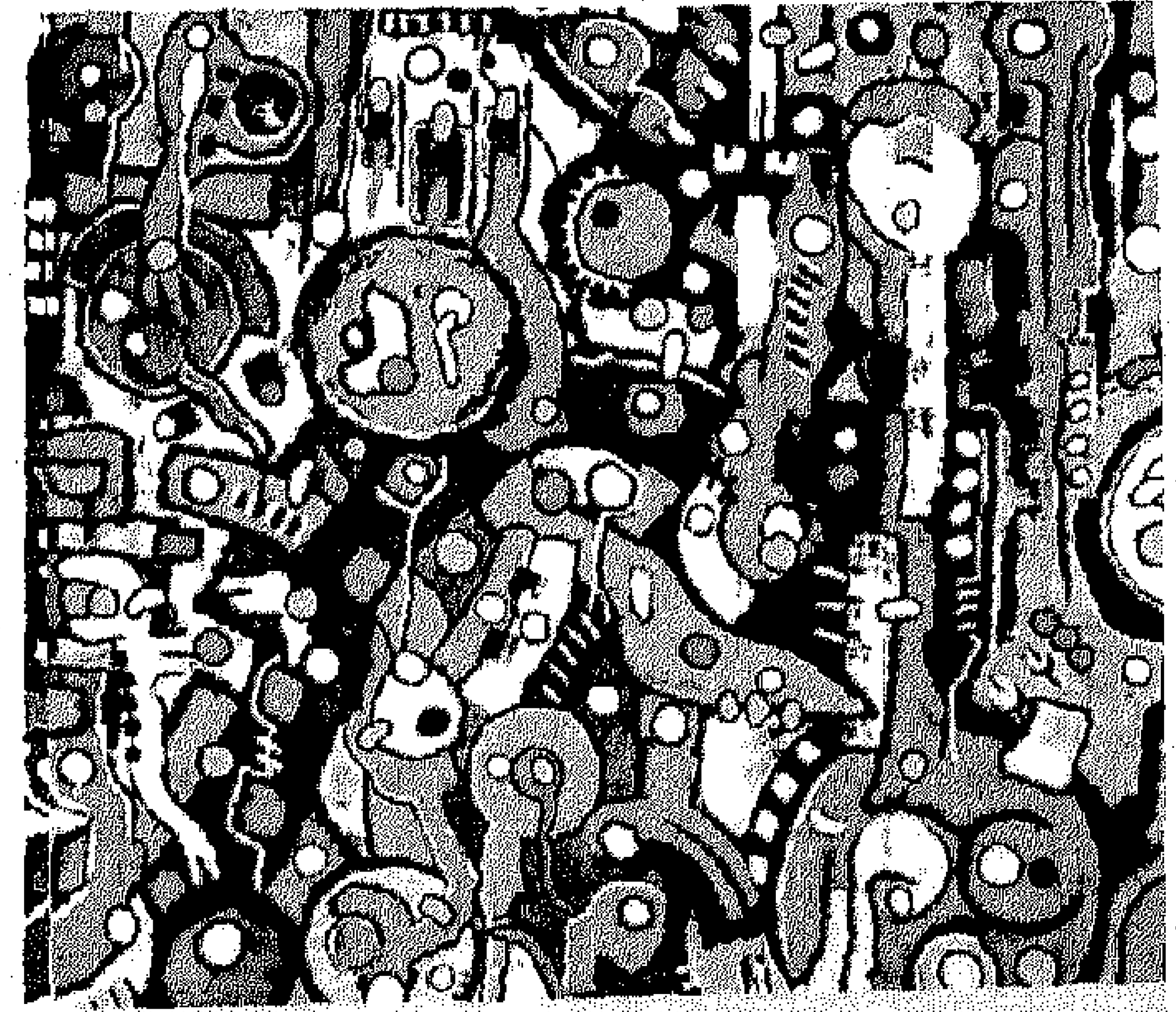


غاليري الأورفلي

قدمت الفنانة الأردنية هيلدا حياري تجربة فنية جديدة كرست من خلالها اسلوبية فنية متميزة عبر اشتغالها على فكرة الايقاع واستقاماته البصرية من خلال تحولات الشكل الدائري والخطوط الموازية عبر أحجام كبيرة، وقد سبق للحياري وان عرت اعمالها في كل من لبنان ومصر وايطاليا، لتعرف بهذا الشكل من الفن، ففي هذه التجربة انزاحت حياري الى الخروج من اللوحة المسندية لتقوم بعرض صندوق ملون يشتبك مع اللوحة المعلقة على الجدار.

غاليري ٤ جدران

قدم الفنان هيمت علي رؤيته الخاصة تجاه قصائد الشاعر الكبير أدونيس عبر اعمال كبيرة وصولاً الى الدفاتر، ولم يكتف العرض بأعمال للفنان هيمت بل شاركه في العرض الشاعر ادونيس لنقف أمام تبادلية في مواقع الشاعر والفنان وصولاً الى الاشتباك في الحالة الوجدانية لأدونيس وهيمت المشتركين بفكرة الغربة.



غاليري دار الأندى للثقافة والفنون

قدم الفنان شيبان أحمد تجربة ملفتة عبر انفلاته من النمط الفني الذي عرف به، حيث انحسرت تجربة الفنان في تجاربه السابقة في التعبيرية التجريدية، ليذهب في هذا المعرض الى تثوير المواد المختلفة من اخشاب ومعاجين وكولاج ودمى وتلوين وتحزيز للوصول الى لوحة تمتلك سؤالها الجمالي المغاير، واعتقد ان هذه التجربة هي بداية تحول حقيقي في تجربة شيبان احمد، واستطاع ان يحقق ايجابيات مهمة في طبيعة عمله الفني، وقد اشرت معظم الأعمال المعروضة على قدرة شيبان في التحول لامتلاكه قدرات الفنان الحقيقي من رسم وتلوين وصياغات.

رواق عمان - رابطة التشكيليين الأردنيين

استطاعت الرابطة عبر رحلة

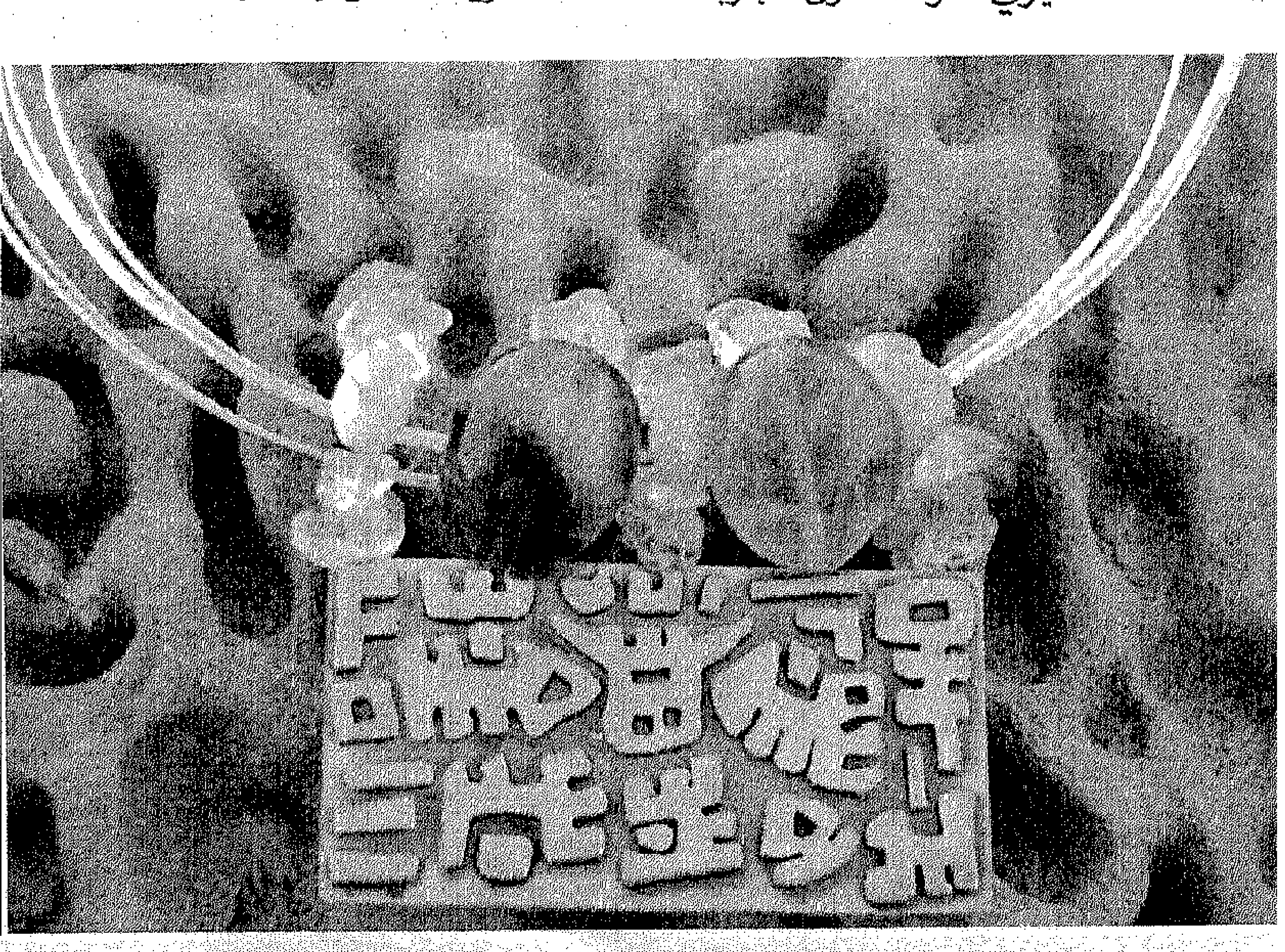
قصيرة ان تؤسس لغاليري تستقبل العروض المحلية المهمة في الأردن، فقد سبق للرواق وأن قدم معرضاً جماعياً لأعضاء الرابطة بمشاركة (٦٠) فناناً وتلاه معرض للفنان المعروف نصر عبد العزيز، وها هي تستقبل تجربة مهمة للفنان محمود صادق الذي اهتم في مجمل تجاربه بالإنسان والمكان عبر التعبيرية التجريدية وقد عرف صادق بصياغاته الذكية للمكان والإنسان وصولاً الى صياغات الفلكلور الفلسطيني عبر التجريدية الهندسية الى جانب دور صادق في تدريس الفنون في جامعة اليرموك فقد اشرف على تدريس اكثر من فنان في مجال التصوير الزيتي، والفنان صادق يمتلك قدرة الاكاديمي الى جانب رؤية الفنان الباحث عن التميز.



غاليري المشرق وغاليري ٤ جدران يحتفيان بفن الحلي

استضاف غاليري دار المشرق تجربة الفنانة المصرية عزة فهمي التي انتظمت منذ اكثر من ثلاث سنوات في عرض لتصاميم حليها، حيث عرفت عزة فهمي في هذا الفن عبر اعادة انتاج النصوص التراثية من خلال تصاميم الحلي من عقود وأساور وميداليات وخواتم، فقد ادخلت في تصاميمها المعادن مثل الذهب والفضة والنحاس وكذلك الاحجار النحتية والخرز والقماش وصولاً الى توظيف الآيات القرآنية والاحاديث النبوية والنصوص الصوفية، وكتابات ابن حزم الاندلسي (طوق الحمامة).

أما غاليري (٤ جدران) فقد استضاف تجربة الفنانة لمى حوراني خريجة جامعة اليرموك التي عشقت فن تصميم الحلي بوصفها مادة جمالية تسهم في تشكيل الذوق الإنساني لقطاع عريض من الناس، لتذهب الى ايطاليا وتنتظم في دورات لمعرفة اسرار هذا الفن، واعتقد ان لمى الحوراني هي فنانة الحلي الاولى في الاردن الآن، لامتلاكها قوة في التصميم وايجاد حلول بصرية مهمة في قطعها الفنية، عبر استنادها الى الميثولوجيا النبطية وصولاً الى البيوتات الفردية والموتيفات الفلكلورية، لتقدم لنا قطعاً ذات بعد جمالي يمتلك مواصفات العمل الفني الجاد، الى جانب معرفتها العالية بطبيعة المادة مثل الاحجار الثمينة والخرز والنحاس والمينا.



لقد شكلت تجربة الحوراني مساحة ملفتة في فن الحلي عبر أكثر من معرض داخل الأردن وخارجه.

حافلة الشعر العربي المثقلة بالطحالب

مقولة «الشعر ديوان العرب» ربما وعلى أثر ما تحمله من نهج احتكاري للشعر هي المصيبة الأساس لكل هذه الحمولة الزائدة لحافلة الشعر العربي التي تُثقل بحق كاهل القارئ العربي بالهرطقات اللغوية الفائضة التي تنعت نفسها بالشعر والشعراء. وبالتورم الذاتي الذي يُصاب به كاتب الشعر حينما تتحبر له قصيدة في مجلة، او صحيفة نائية. او حين يحذفه الفقر الشعري في ساحة ثقافية نائية ايضاً لاعتلاء منصة لنطق الشعر.

وعودة الى ماض قريب في ستينيات وسبعينيات القرن الفائت، كانت الساحات الثقافية العربية، بالكاد تستطيع فعل تخليف بعض الأسماء الشعرية التي لا يتجاوز عددهم اصابع اليد، حيث كانت تلك الساحات تخضع لمرجعيات صارمة في تعميد هذا الشاعر، أو تلك الشاعرة، لاطلاقه وبثه على مستوى الساحة العربية. مثلما كانت هذه المرجعيات (النقدية على وجه التحديد)، لها تذوقها الخاص في تسمية الشاعر. وكان من الطبيعي أن تحضر اسماء في ذائقة القارئ العربي وقتها مثل: السياب، وخليل حاوي، والبياتي، وادونيس، وصلاح عبد الصبور ودرويش، وسميح القاسم، وسعيد عقيل، ونزار قباني، وعز الدين المناصرة، والقيسي وامل دنقل والماغوط وعدوان. ولكي لا نذهب بعيداً في تعدد الاسماء، نقول ان ثمة «غربلة» خاصة كانت تحدث للشعراء في ساحتهم القطرية عربياً. وتفرزهم ضمن هذه الاعداد النحيلة في تواضعها. وهذا لا يعني انه لم يكن هناك شعراء نافسوا هذه الأسماء في حضورها عربياً. لقد كان لهؤلاء الشعراء من ينافسهم. لكن الذائقة النقدية الشاكمة لهرولة الشعر والشعراء هي بالتأكيد من اعاق تورم الساحة الثقافية العربية بالعديد من الأسماء.

وهي ايضاً من حفظ للشعر كرامته الابداعية ان جاز التعبير!

اذن ما الذي حدث بعد ذلك؟ وكيف اكتظت حافلة الشعر العربي بكل هذه الحمولة؟

للاجابة على ذلك، علينا ان نستدرج ذاكرة الامسيات الشعرية المكثفة التي تقام في عواصم عربية بشكل شبه اسبوعي، لا بل علينا ان نستدرج ذاكرة المهرجانات ذات الصبغة العربية التي تقام سنوياً في العواصم العربية.

فعلى سبيل المثال اذا استذكرنا مهرجان «المربد» الذي كان يقام بطريقة يمكن تسميتها بالحجيج الشعري الى بغداد سنوياً، نلحظ ان هذا المهرجان الذي كان يقام سنوياً، ويتبارى في الذهاب اليه قبل التسعينيات وحرب الخليج الاولى كبار الشعراء العرب، صار وبسبب حصار العراق، ودعم الشعراء السياسي للعراق، يستوعب اي نكرة يسمي نفسه شاعراً، أو هكذا يعتقد! الى الدرجة التي كانت تصطف فيه الحافلات امام السفارة العراقية في عمان كل مربد لتحمل الى بغداد من يشاء من الشعراء العرب والاردنيين، وهكذا ظلت الحافلات تضخ لبغداد اشباه الشعراء في كل عام. وصار «المربد» في آخر ايامه له فكاهاته الخاصة في توليد الشعر، وطحالب الابداع الشعري. واستطيع ان اجزم هنا ان غياب المربد لهذا العام بسبب الوضع الاحتلالي للعراق قد اعفى الساحة الثقافية العربية من الشعراء او الشعارير الذين كان من الممكن تراكمهم وزيادة تناسلهم.

وبناء عليه، يمكن القول ان المهرجانات الجماعية للشعراء العرب والتي تنظمها العواصم العربية ضمن نشاطاتها الثقافية هي اصل الداء، وأس المرض في حادثة استسهال ارتكاب معصية الشعر! وهي السبب الحقيقي، لكل هذا التورم، والتكاثر في البثور القيحية في جسد الشعر العربي.

اذ لا يعقل ان ينظم اي مهرجان تعداد الشعراء فيه أكثر من ستين أو سبعين دون ان يقع في فعل الاعتداء على الشعر ذاته وتجريح مكانته.


وقبل شهر اتيحت لي المشاركة في اجتماعات المؤتمر العام للأدباء والكتّاب العرب الذي اقيم في الجزائر، وكان ان اقيم على هامش المؤتمر مهرجان شعري، استمر لمدة ثلاثة ايام بمشاركة أكثر من سبعين شاعراً عربياً. ومع انني احاذر الوقوع في فخ الاستماع الى كل هذا الكم من الشعراء الا انني وقعت في فخ الاستماع الشعري لفعاليات يوم واحد. وكانت النتيجة أني باركت حذري هذا بسبب الخثل الذي سمعته، وبسبب ما يمكن ان اسميه ديكتاتورية المنصة التي يُصاب بها بعض الشعراء، وبسبب التوسل الرخيص الذي يبديه بعض الشعراء من أجل تجاوز الوقت المتاح للقراءة، واخيراً بسبب هذا «اللطم المزمن»، الذي ما زال يسكن القصيدة العربية، والمطولات التي تظل تستجدي اعادة حضور التاريخ المجيد.

ما اريد قوله انّ الشعر العربي بات يكتظ بالطحالب.

وصار من الواجب على النقد العربي صفع هذه الطحالب وتحجيمها.

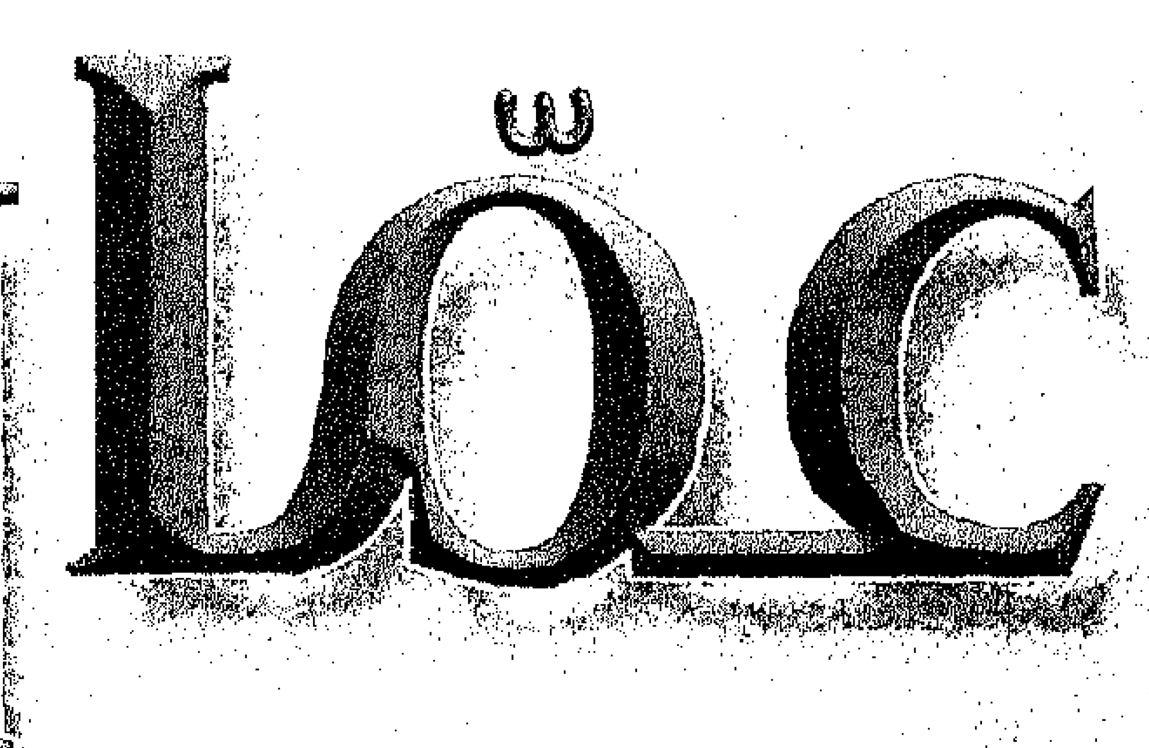
وربما صار من الواجب ايضاً على الشاعر الحقيقي ان يمد مخالبه كي يدافع عن مساحته النظيفة والمعافاة.

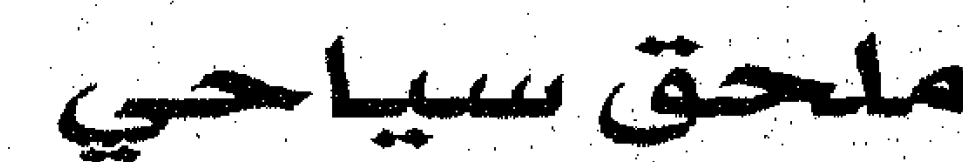
■ **خليل قنديل**



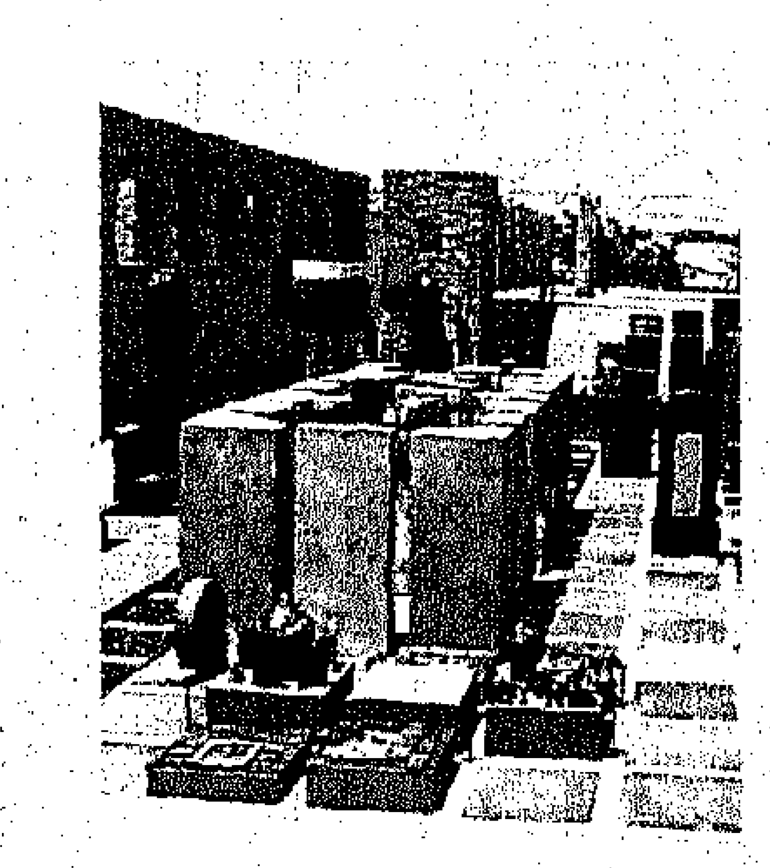
للفنان محمد الدوسري







العـــدد (٢)





مركز الحسين الثقافي

المراكز الثقافية.. فكر وإبداع

عمان المدينة التي حملت شعلة الفكر كعاصمة للثقافة العربية في عام «٢٠٠٢» ظلت شعلتها تتلألأ في سماء المدن العربية كنجم مضيء يذكر بعراقة المدينة الضاربة جذورها في عمق التاريخ.

الافتتاحية

هكذا ينهض الفعل الثقافي

إذا كانت منظمة اليونسكو قد اختارت عمان عاصمة ثقافية عربية عام ٢٠٠٠ مثلما اختارت قبلها العديد من العواصم، وسيقع الاختيار على عواصم أخرى في المستقبل، فإننا _ وبكل صراحة _ تعاملنا مع هذا التكريم ليس في سياقه البروتوكولي، ولكننا فهمنا هذا التكريم بأنه ترجمة لواقع يلمسه المبدعون سواء كانوا من الأردنيين أو من الأشقاء العرب الذين يتوافدون على هذه العاصمة خلال عشرات الندوات، والأمسيات، والمهرجانات الثقافية والفنية التي تقام في بلدنا بصورة عامة وفي عمان بصورة خاصة، ولعل مئات الفنانين التشكيليين من مختلف الأقطار العربية الذين يقيمون معارضهم في الجاليريات "العمانية" خير دليل على أن المنجز الثقافي يحتاج إلى بنية تحتية متطورة تليق بهذه الفعاليات، مثلما تحرص الطاقات الإبداعية كل الحرص على إشغالها والاستفادة من توفرها، بأمسيات شعرية، ومهرجانات مسرحية، وندوات نقدية، ومعارض فنية تشكيلية.

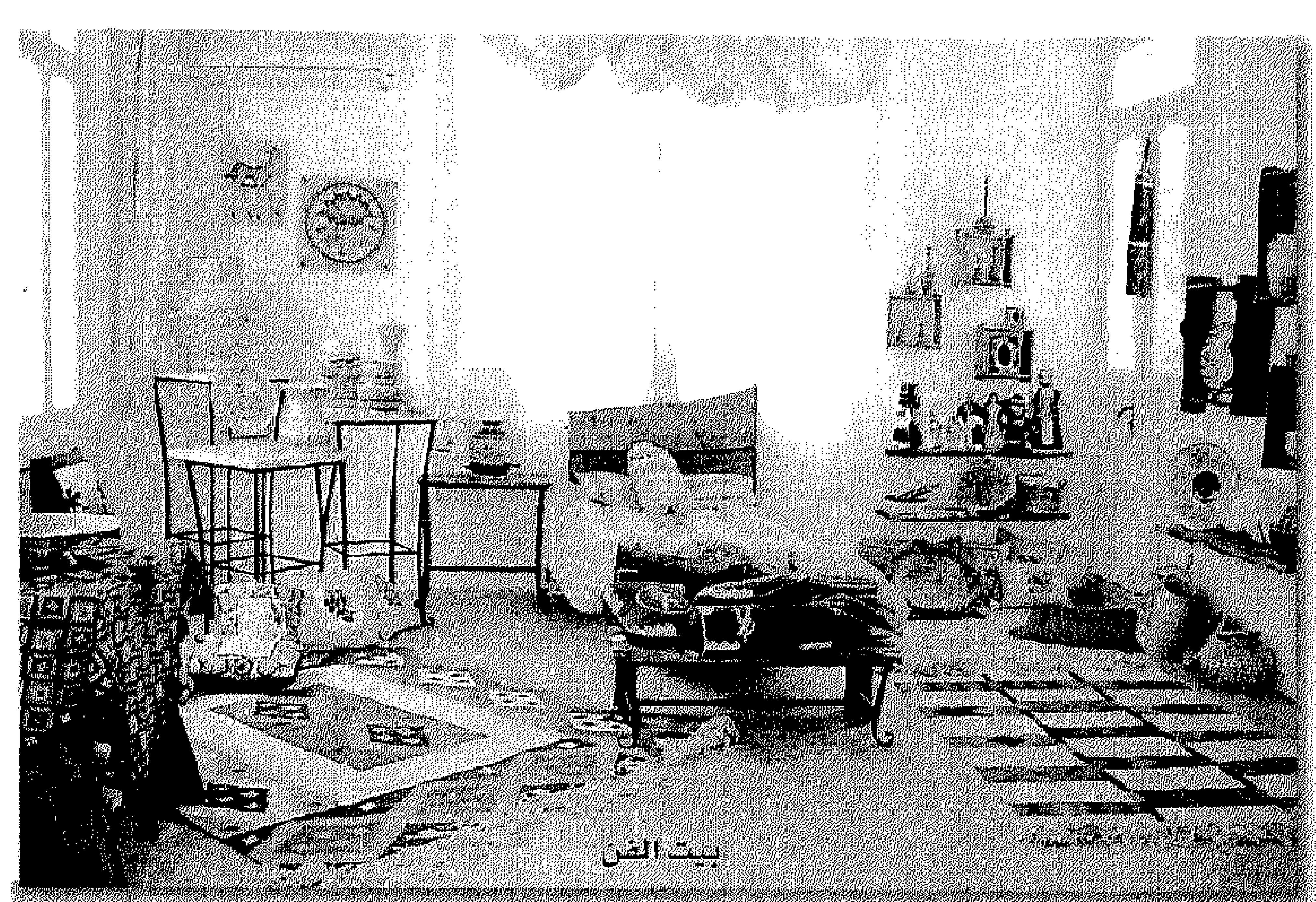
أردنا أن نقول أن نجاح عمان في استقطاب عشرات النشاطات الثقافية والفنية كان نتيجة طبيعية لتوفر هذه البنية التحتية، القادرة على استيعاب مجمل هذه الفعاليات.

في هذا الملحق نتجول معاً في عمان لنسلط الضوء على هذا الجانب الذي يعبّر عن انحياز هذه العاصمة للثقافة، الحصن المنيع لأمتنا التي تفخر بمخزونها العظيم على هذا الصعيد.

وستظل هذه المراكز الحضارية مشرّعة أبوابها لكل منجز ثقافي عربي.

المحرر

• سحر ملص



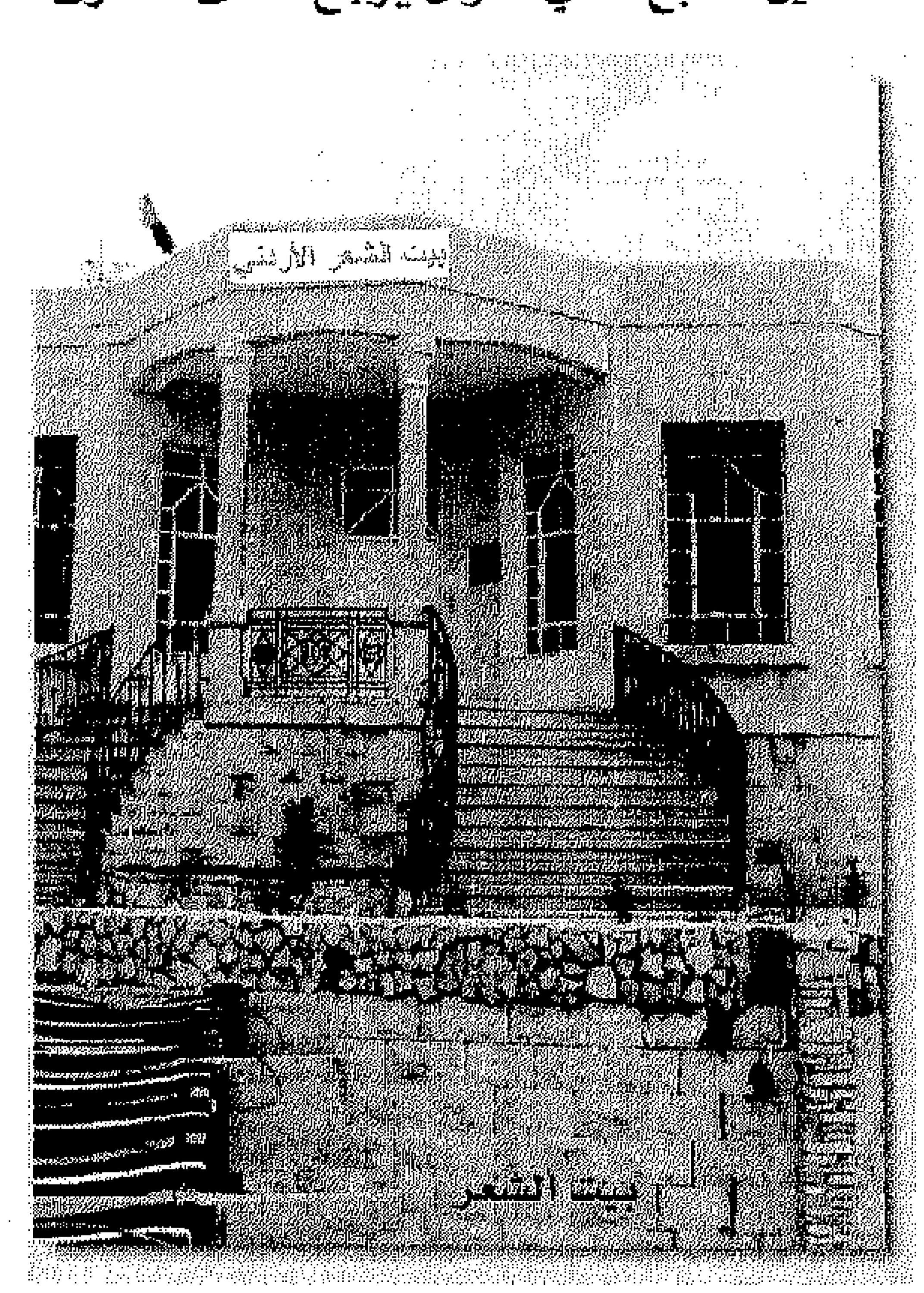
بيت الفن

فقد حرصت منذ القدم على أن تكون قِبلة لكل ذي فكر رفيع، فكان ان اهتمت بالإنسان روحاً ووجداناً، وحرص القائمون عليها على اقامة العديد من المراكز الثقافية التي تعمق التواصل ما بين المبدع والمتلقي، مما جعل من الثقافة ركناً اساسياً في حياة المواطن الاردني.

وما ان ابتدأ العام الثقافي حتى شرعت ابوابها مستقطبة عدداً من المبدعين والمفكرين العرب. ومضيفة لبنة اخرى في صرح الثقافة العربية، وكان من ضمن احتفالاتها اهداء مواطنيها مراكز ثقافية اخرى مثل شارع الثقافة والقرية الثقافية الجميلة، واليوم سوف اطوق على بعض من هذه المراكز في مدينتي.

مركز الحسين الثقافي

من قلب عمان النابض، وفي موقع «رأس العين» النبع الذي ما زال يُرجّع صدى الذكرى



بيت الشعر

الى عهد تجمع الصبية حوله تحت اشجار الصفصاف وهمس الصبايا، من هذه الموسيقى اقسمت عمان بأن يشع مركزها معلماً حضارياً، ففي عهد جلالة الملك عبد الله الثاني وفي ٢٥/١٠/٢٠٠٠ تم افتتاح المركز الذي تزامن مع عقد مؤتمر اتحاد الصحفيين العرب، وكان الهدف منه خدمة الابعاد الثقافية والسياسية والاجتماعية.

ويتألف المركز من اربعة طوابق يحيط بها ساحات غناء مثل ساحة النخيل وساحة النوافير. ويحتوي على قاعات للمعارض الفنية، ومدرج الاحتفالات ثم المسرح، ومن هنا ينطلق العديد من المهرجانات المحلية.

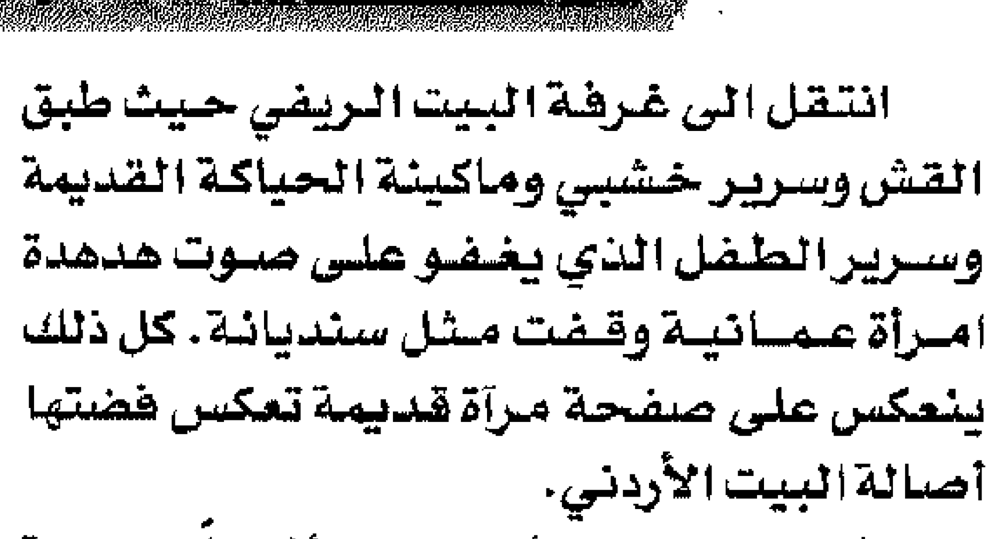
ثمة مكتبة ضخمة تحوي عشرات الآلاف من الكتب الهامة بعضها يحكي عن تاريخ عمان وهي تتحدث بأكثر من لغة.

ولا ينسى المركز المواطن القادم للتنزه في ساحاته الجميلة اذ انه يقدم له عرض سينمائي من خلال شاشة صيفية خارجية.

ويتهادى الطريق أمامي لاتخذ دربي وسط قامات النخيل عبر طريق جبل عمان حتى أصل الى شارع الأمير محمد حيث بيت الفن الأردني الذي يعتبر من بيوت عمان العريقة وقد تحوّل الى ذاكرة تحمل في تلافيفها كل ابداع من موسيقى، او فلكلور او ابداع روحي. درجات لولبية عابقة برائحة النعناع تستقبلك وسط أنغام تنبعث من خلالها، فهذا صوت الربابة الأردني، وذاك صوت السمسمية الحامل معه صدى امواج بحر العقبة، من هنا يبدأ المشوار في جناح الموسيقى والفنانين الرواد، وهناك جناح الاذاعة الاردنية الذي اطلق البث في عام ١٩٥٦.

على الجانب الآخر جناح الدراما وصور للممثلين الأردنيين، في زاوية المح آلة التصوير القديمة السوداء، حيث كان المصور يقف خلفها يلتقط صور ابناء المدينة الطيبين. وهناك مكان لفن الإيماء والأداء المسرحي للأطفال.

وسط رائحة القهوة، وصوت المهباش صعدت الى الطابق الثاني حيث جناح البيت الأردني القديم.. هذا صندوق خشبي يضم كل الذكريات، دولاب مزخرف بالصدف، مدفأة حطب وكرسي قديم كلها وسط صالون من الطراز القديم تعيد المرء الى بيوت عمان القديمة.



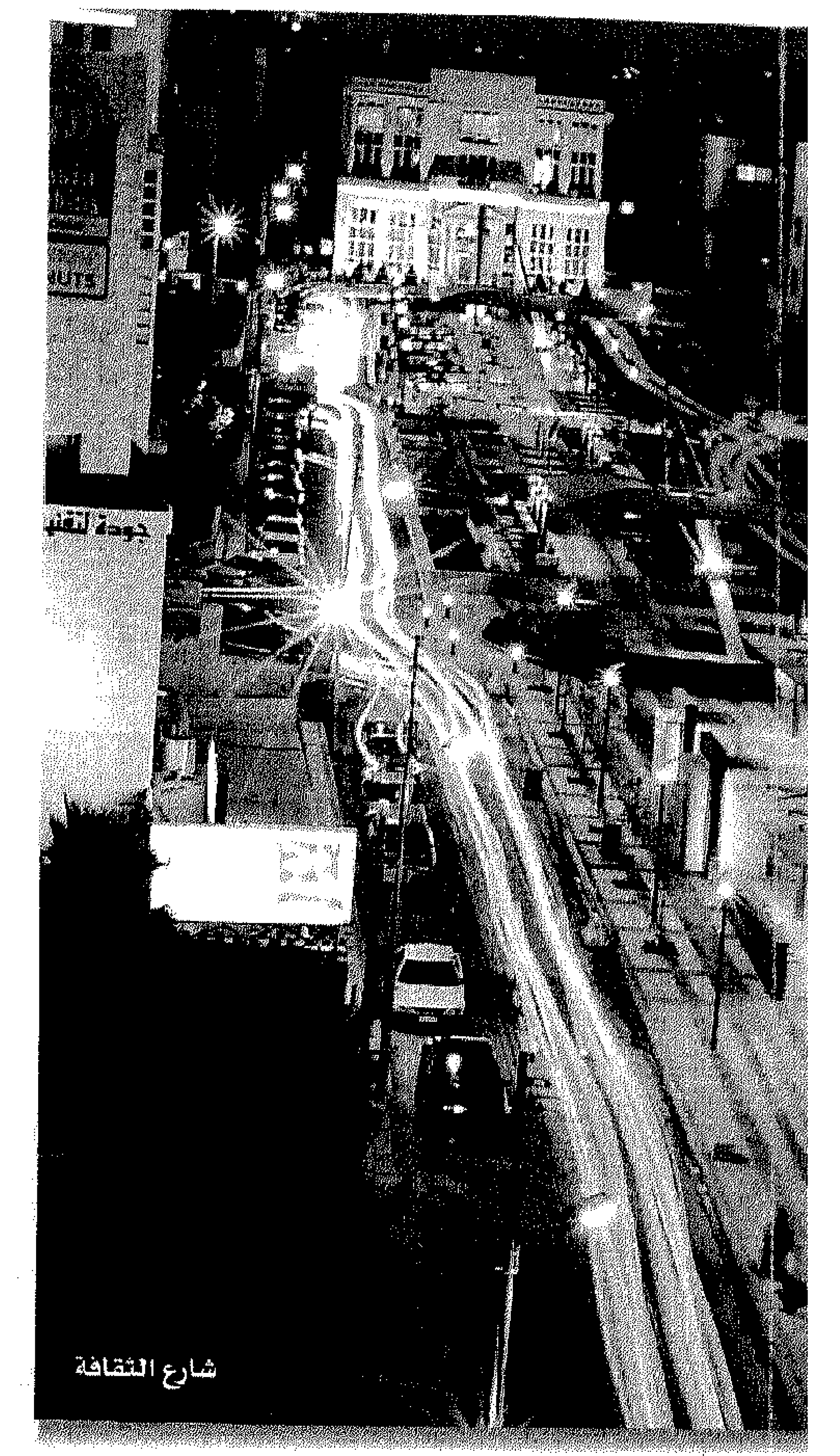
انتقل الى غرفة البيت الريفي حيث طبق القش وسرير خشبي وماكينة الحياكة القديمة وسرير الطفل الذي يغفو على صوت هدهدة امرأة عمانية وقفت مثل سنديانة. كل ذلك ينعكس على صفحة مرآة قديمة تعكس فضتها أصالة البيت الأردني.

ولا ينسى البيت أن يعرض أثواباً شعبية تمثل الزي الأردني وسط لوحات فنية رائعة.

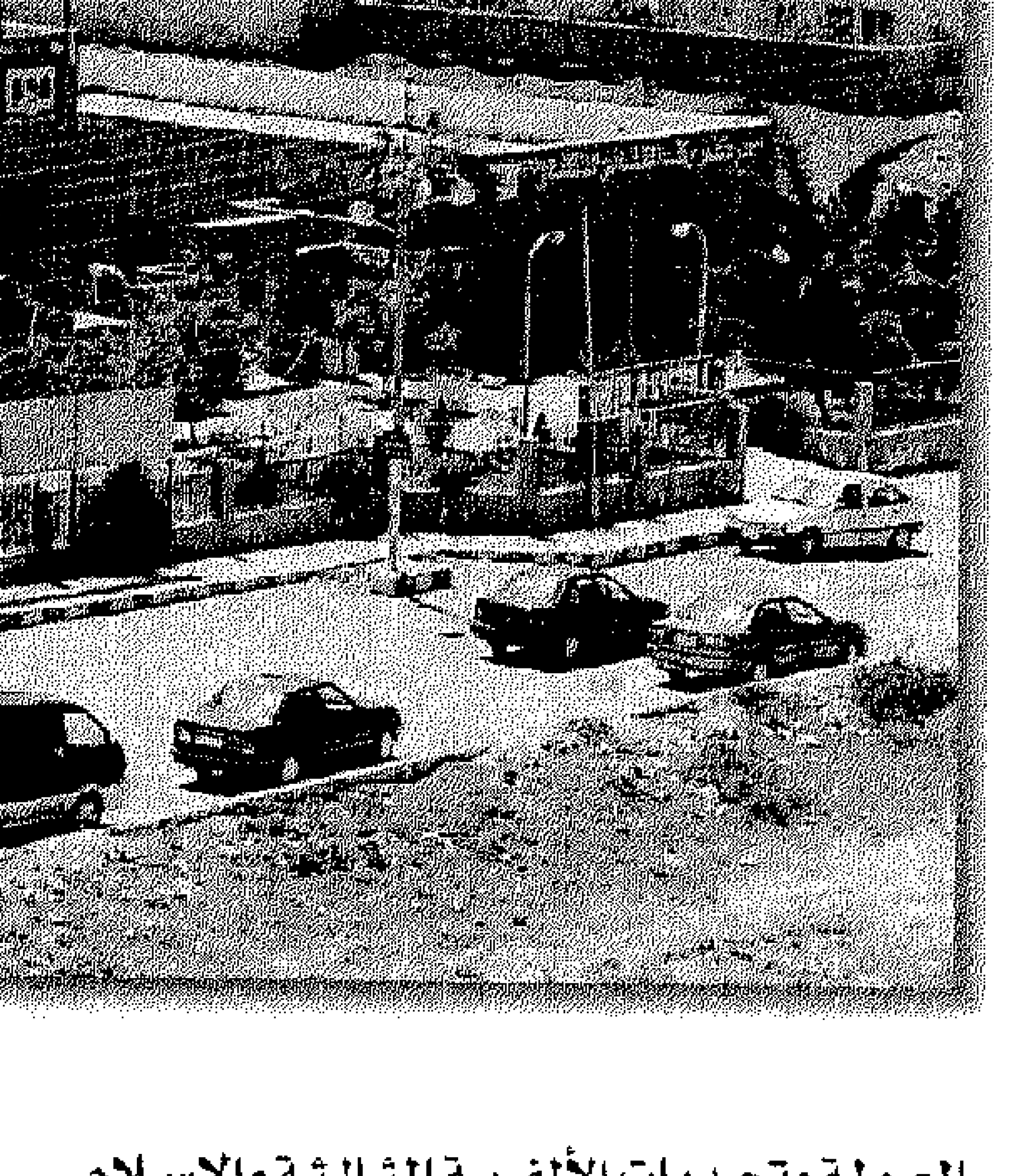
منتدى عبد الحميد شومان

تركت بيت الفن واتجهت صعوداً الى جبل عمان حيث المنتدى الذي تستاف منه رائحة الثقافة، اذ تستقبلك لوحة مدينة القدس التي تتصدر الممر الذي يُفضي الى مكتبة ضخمة، ومن ثم تصعد الى الطابق العلوي لتستمع الى صوت احد المحاضرين في ندوة من ندوات المؤسسة الكثيرة.

هذا المنتدى الذي أُنشيء في عام ١٩٨٠ وبقرار من البنك العربي تكريماً لذكرى مؤسس البنك المرحوم عبد الحميد شومان، قد اخذ على عاتقه دور الإسهام المباشر في البحث العلمي العربي وتنشيطه، وقد اسهم في تطوير



شارع الثقافة



مركز زها

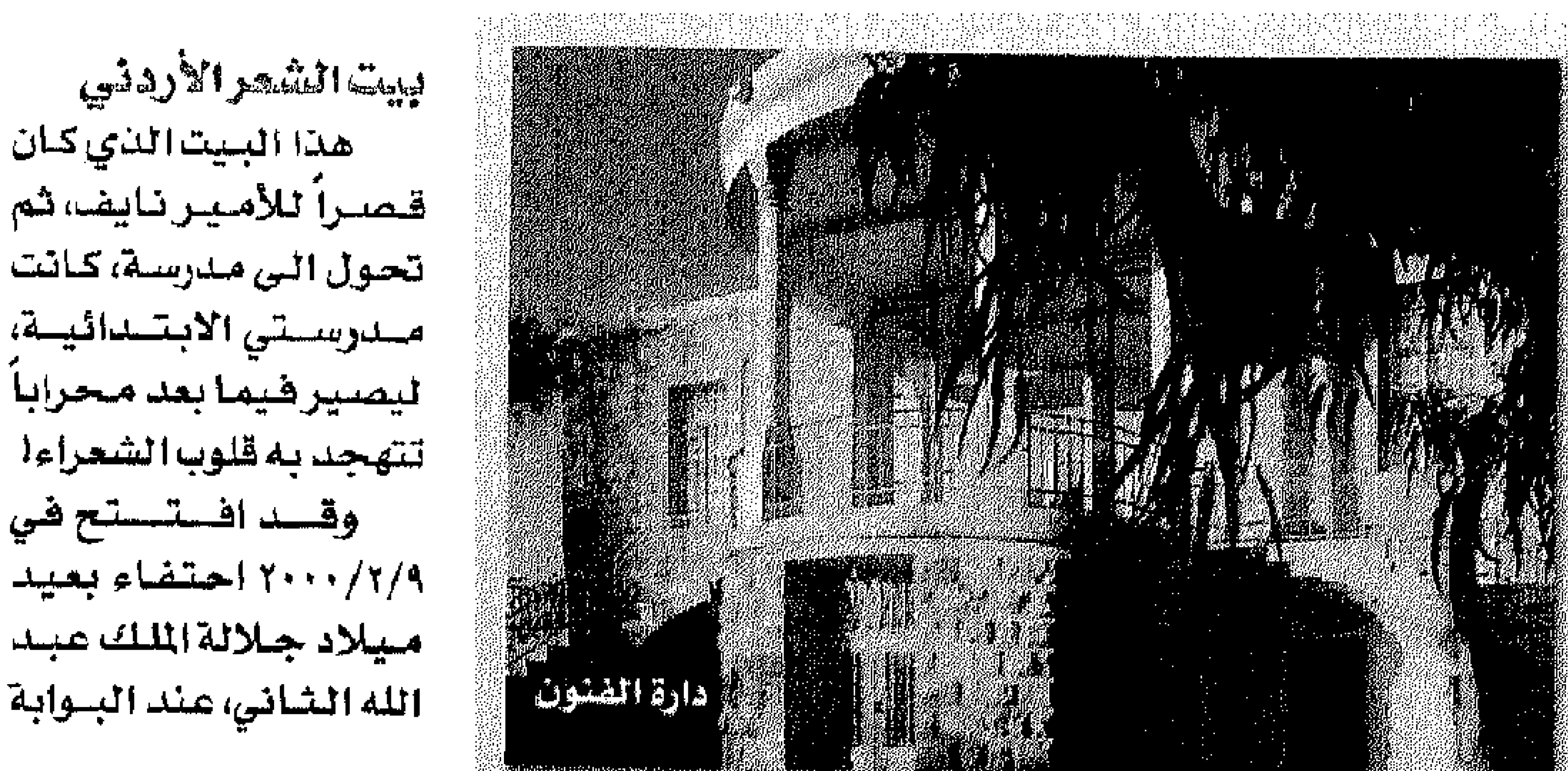
جيل من العلماء والاختصاصيين العرب. وهناك مكتبة يتبع لها بنك للمعلومات العلمية، ويعتبر المنتدى منبراً للقاءات الثقافية والمحاضرات العلمية والأمسيات الشعرية، ففي مساء كل يوم اثنين هناك لقاء فكري، وهناك حوار الشهر الذي يربط ما بين الحلقات الفكرية بعضها ببعض وصولاً الى رؤيا مستقبلية تبشر بنهضة شاملة في انحاء الوطن العربي، من هنا وعلى هذا المنبر تمت مناقشة العديد من القضايا الهامة مثل العولمة وتحديات الألفية الثالثة والاسلام والغرب ولا ننسى جائزة القدس التي تمنحها المؤسسة في حقول البحث التاريخي وجوانب الحياة المعاصرة والإبداع الادبي والفني.

من جبل عمان الى جبل اللويبدة أيمم وجهي حيث دارة الفنون التي تتربع على قمة تلة تحتضن كنيسة بيزنطية مما يجعل من الدارة رمزاً للماضي والحاضر والمستقبل لتصبح قبلة للفنانين والمبدعين.

ما أن تعبر البوابة الحجرية، حتى تستقبلك رائحة الياسمين وأزهار ملونة، تجعل منك فراشة تحلق في المكان، صوت التراتيل الذي ينطلق من ذاكرة الكنيسة ليتناغم مع موسيقى الحاضر، وشرفة البيت المشرعة للنور وقد تزينت بأمواج البحر الزرقاء التي تحتضن حبات من البرتقال تذكر بمدينة يافا، سلاماً يا ناصر الدسوقي الذي صنع كل هذا الفرح في الشرفة الزجاجية!

ولا تنسى المؤسسة التي أنشئت في عام ١٩٩٣ أن تقدم نشاطات أدبية، وفنية وموسيقى مساء كل يوم خميس حيث تعرض فيلماً فنياً.

تركت المكان وحلقت في سماء مدينتي اخترق الدرب قاصدة موقعاً آخر حيث:



دارة الفنون

بيت الشعر الأردني

هذا البيت الذي كان قصراً للأمير نايف، ثم تحول الى مدرسة، كانت مدرستي الابتدائية، ليصير فيما بعد محراباً تتهجد به قلوب الشعراء!

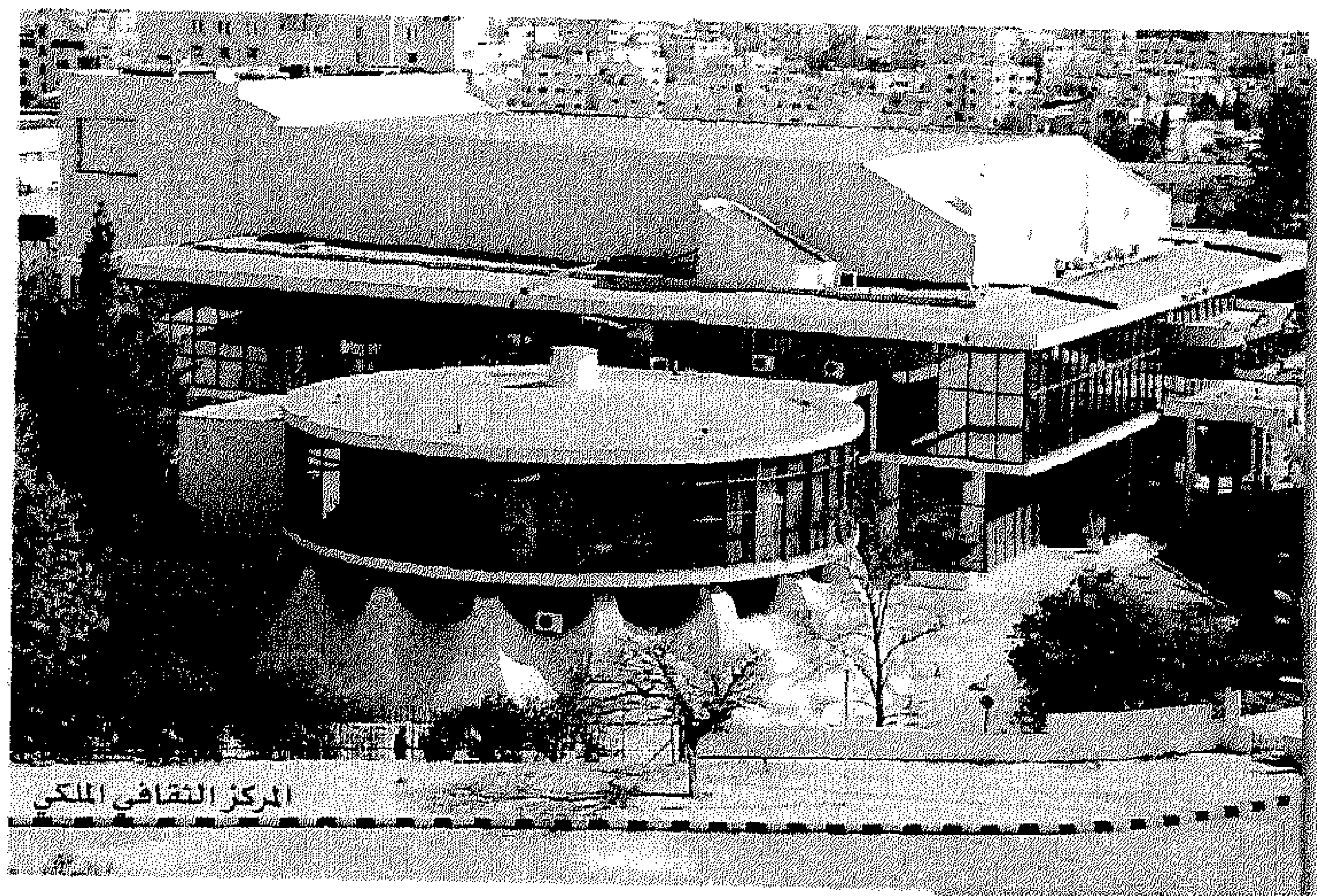
وقد افتتح في ٢٠٠٠/٢/٩ احتفاء بعيد ميلاد جلالة الملك عبد الله الثاني، عند البوابة القديمة تستقبلك مكتبة صغيرة، أمامها بئر، وشرفة تطل على المدرج الروماني حيث تشاهد منظراً جميلاً لمدينة عمان يحلو لك هنا أن تصير نسراً يحلق في سمائها.

عبرت المكان وسط خلجات قلبي وايقاعه المضبوط على نغم الطفولة، حيث سُلم حجري لولبي بلونه الزهري مغطى بنبات الساعة الليلكية التي تتسلق الشرفات لتستمع الى بعض الشعر الذي ينثال من على جدران الصالة التي تضم صوراً لمختلف الشعراء العرب... أمثال السياب، ومحمود درويش، وأمل دنقل الذي يحمل معه أنغام الجنوبي، لتهب عمان بعباءاتها المقصبة تسكب فناجين القهوة المعطرة بحب الهيل وتفرش ارضها بمنسوجات بني حميدة، لتحملهم على بساط عربي يهتف بوحدة الروح العربية والانسان العربي.

مركز وحديقة الملكة رانيا العبد الله

والذي يهدف الى تحقيق تنمية اجتماعية واقتصادية شاملة في رعاية الأسرة، حيث يقع على تلة مشرفة على مدينة عمان، ويضم ثلاثة مراكز للعناية بالطفل، والاهتمام بتنمية المرأة، وثالث يقدم الخدمات الصحية للمواطنين.

حدائق غناء.. نوافير الماء التي يحوم حولها الاطفال، وسواقي تردد في صدرها صدى ضحكات الاطفال الذين يجلسون تحت أشعة الشمس، يرسمون درويا للمستقبل ترعاها عين ساهرة، ففي كل مناسبة دينية او قومية يتحول المكان الى خلية من النحل بفعالياته المختلفة، اذ تقدم عروض مسرحية مختلفة يشارك بها الأطفال، وهناك الحكواتي، ودورات الرسم. ثم تأتي رسالة المركز نحو المرأة حيث يقدم العديد من الدورات التي


المركز الثقافي الملكي


القرية الثقافية

ترقع كفاءتها من دورات التريكو الى الكمبيوتر، والحياكة، الى محاضرات تثقيفية بما يتناسب مع احتياجات المرأة.

ويضم المركز حدائق وملاعباً من ضمنها حديقة الشطرنج للأطفال، وفي يوم الصحة العالمي قدم المركز خدمات صحية للمرضى، وأقام العديد من الندوات الصحية التثقيفية.

وتعتبر حديقة الملكة رانيا العبد الله نموذجاً يحتذى بين المراكز بمدى عطائه وتفاعله الكبير مع المجتمع.

من هناك اتجه الى غرب المدينة حيث المركز الثقافي الملكي في المدينة الرياضية.

صوت أنغام موسيقية تنثال من على شرفاته الرائعة، وأضواء ناعسة تبعث بخيالاتها هنا وهناك، مكان حميمي راق استقبل اول نشاط له في مؤتمر القمة العربي الحادي عشر الذي عقد في قاعة المؤتمرات عام ١٩٨٠.

ويضم المركز مسرحين: الرئيسي والدائري، وهناك قاعات مختلفة مثل قاعة المعارض والباليه حيث الراقصات الصغيرات اللواتي يتدربن على رقصة بحيرة البجع، وفي كل سنة يقام مهرجان المسرح السنوي هنا، وشهد المكان عدداً من الحفلات الموسيقية والعروض الفلكلورية والأمسيات الشعرية.

هذه مدينتي مدينة العز والفرح والوفاء.. تنطق حجارتها.. لا لم ينته المشوار فثمة أماكن اخرى حيث مركز زها الذي يمثل نموذج التعاون ما بين أبناء المدينة والمؤسسات الرسمية، فالمركز الذي افتتح في عام ١٩٨٨ تبرعت السيدة «زها منكو» بتجهيزه فكان مرتعاً للأطفال، ومكاناً يأخذ بأيديهم في طريق الثقافة، والعلم والمعرفة، من خلال اقامة العديد من المهرجانات، والاحتفالات وعقد الدورات العلمية المكثفة.

ويضم المركز مكتبة ومركزاً للحاسوب، وملاعب مختلفة.

ولا ينسى المركز الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة فقد خصص لهم ممرات لتكون معبراً لهم الى عالم الطفولة البريء.

من هنا اتجه الى حدائق الملك الحسين، حيث القرية الثقافية.

فعمان الحريصة على صحة مواطنيها، شيّدت قرب المدينة الطبية صرحاً آخر هو متنفس وموقع جمالي رائع، ذاك هو حدائق الملك حسين، الذي يضم عدداً من المعالم الثقافية من بينها وأبرزها القرية الثقافية التي تهدف الى تعريف الزائر على مجموعة من الحرف اليدوية في الأردن في جو رائع من الابداع.

شمس مشرقة تتخلل أهداب النجيل الأخضر وفراشات تحوم في المكان، ورائحة الأعشاب المنبعثة من حوانيت العطارة، التي تجاورها محلات النقش على الحجر والخط العربي الذي يكتب بحبر العزة والإباء «عمان مدينة الحب الأخوي والثقافة الضاربة بجذورها في عمق التاريخ».

أتجول عبر ممراتها الحجرية حيث المطاعم التي تطل على الحدائق، والنافورة الموسيقية الراقصة وفي الوسط معروضات جناح الأردن في معرض هانوفر العالمي، بضع درجات.. ثم رف من الحمام المصنوع من الحجر الأبيض يستقبلك بكل وداعته وهديله الصامت، ثم امرأة بالزي التقليدي خلفها لوح الدراس وبساط حديدي كلها مصنوعة من المعدن الناطق.

مقامات الصحابة.. أساطير نبطية.. وجوه لبعض الآلهة كلها تقف هناك شاهدة صوت ضحكة طفل تنبعث من الماضي وهو يصنع سيارة تقليدية مصنوعة من الأسلاك تشير الى لعب الأطفال في الزمن القديم.

مكعبات شمعية تمثل الواح الصابون، كراسي من القش، آلة تجليخ السكاكين وبوابة حجرية تطل على المجهول، تجاورها لوحة من الفسيفساء الذي تشتهر به كنائس مادبا.

في الجانب الآخر سكة قطار، ومقاعد للانتظار يقف أمامها تمثال معدني يمثل الأسرة الاردنية بوداعتها «رجل.. طفل وامرأة» يقفون على السكة من خلفهم يقف قاطف الزيتون الذي يجمع الثمر، ويجاوره بائع عرق السوس!

من هذه القرية الجميلة انطلق الى آخر محطة لي حيث شارع الثقافة الأجمل والأبهى في حي الشميساني، الحي النابض بالحياة والفرح، ففي منتصف الشارع الرئيسي تمتد جزيرة اعشوشبت بالفكر والإبداع هي شارع «١١ آب».

ففي الهواء الطلق ودون حواجز تفتح عمان قلبها وتفيض بنهر من الجمال والإبداع صالة اللوحات الفنية التي تستطيع رؤية معروضاتها وأنت تعبر المكان حيث تنعكس الوانها على شلالات الماء الدافقة التي تنسكب على الحجر الاسود والجرانيت الملون الذي يغطي الأرض والجدران.

من بعيد ينطلق صوت آلة الكمان التي يعزف عليها فنان اجتمع الناس من حوله وقد وقف تحت المظلة الجميلة حيث المسرح الدائري الذي يقدم مسرحياته لرواد الشارع.

عمّان
ملحق سياحي يصدر عن مجلة عمان الثقافية
رئيس التحرير: عبد الله حمدان
سكرتيرة التحرير التنفيذية: نرمين أبو رصاع
التصميم والاخراج: ريما السويطي
الأردن- عمّان هاتف: ٤٦٣٥٠٨٣ e-mail: amman_mg@go.com.jo



